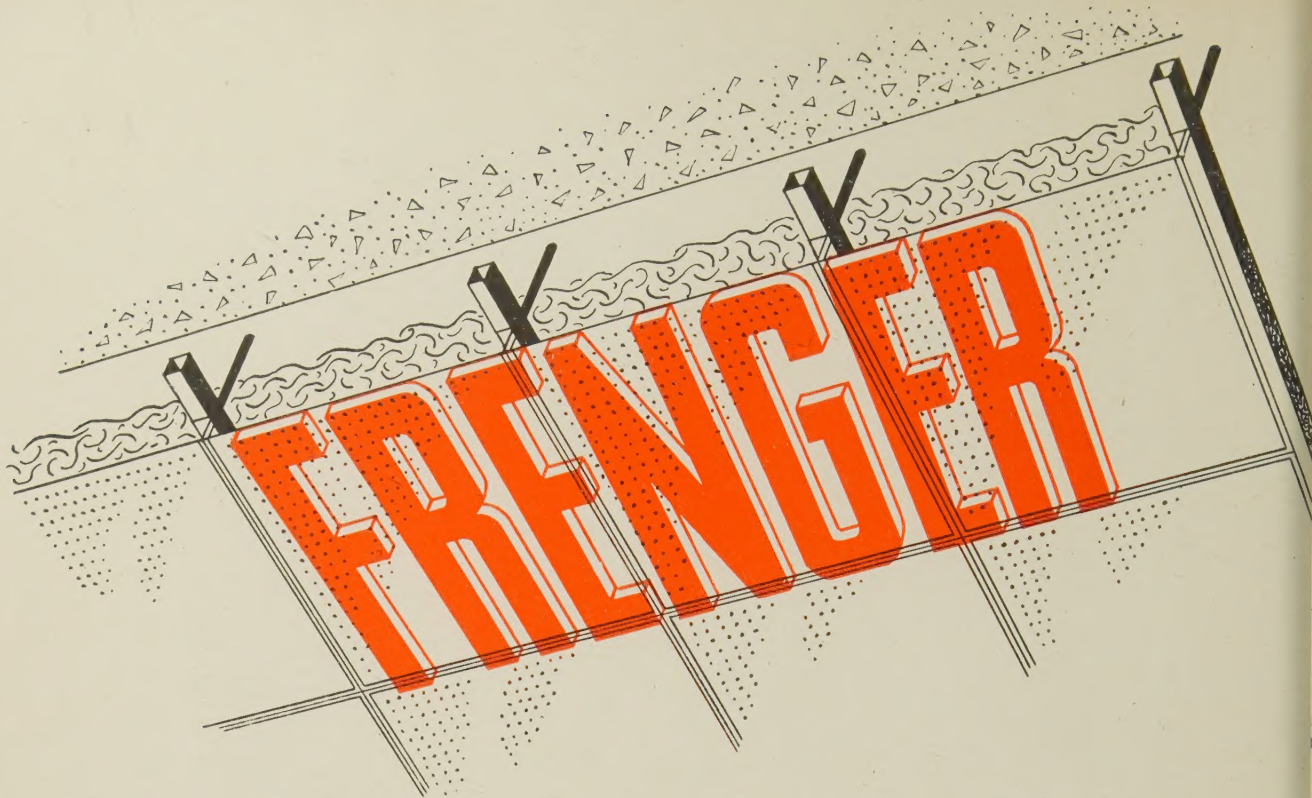


Illinois U Lib



2 BYGGMÄSTAREN
1952 arkitektur



EN STRÅLANDE NYHET — systemet som kombinerar uppvärmning och kylning med ljud- och luftkonditionering

Konstruktion:

FRENGERTAKET består av aluminiumkassetter i format $600 \times 600 \times 0,75$ mm, isolerade på översidan med 20 mm:s mineralullfilt och på undersidan brännlackerade i önskad färg. Kassetterna äro med clips förbundna med ett rörsystem av 25 mm:s fyrkantrör. Rörsystemet levereras i harpor, tillkapade efter rummets dimensioner och upphänges under bjälklaget. Rörsystemet utgör den bärande stommen för aluminiumkassetterna och transporterar samtidigt värme- respektive kylmediet. Aluminiumkassetternas flänsar skjutas in mellan fyrkantrören och clipsen, så att värmeledande kontakt uppstår.

Funktion:

FRENGERTAKET anslutes direkt till centralvärmeanläggningen och kan lätt monteras såväl i gamla som nya byggnader. Värme från rörsystemet överföres medelst en metallisk förbindning till aluminiumkassetterna, som genom strålning avgiva sitt värme till rummet. FRENGER-systemet har högst obetydlig värmetröghet och kan därför regleras exakt efter det aktuella behovet.

FRENGERTAKET kan också med fördel användas för kylning. Genom att ansluta rörsystemet till en motströmsapparat, som på vanligt sätt nedkyles med hjälp av kylmaskin eller kallvatten, kan FRENGER-taket bringas avkyla rummet.

Ljud- och luftkonditionering:

FRENGERTAKET löser genom sin konstruktion friskluftsfordelning i kombination med ljudabsorption. Mellanrummet mellan FRENGER-taket och bjälklaget användes som tryckluftkammare och den erforderliga fria arean för friskluftsutblåsningen erhålles på så sätt, att plattorna monteras med en springa sinsemellan. Genom perforering av aluminiumkassetterna kommer den värmeisolerande mineralullsfiltens att tillika tjänstgöra som ljudabsorberande material.

Ytbehandling:

FRENGERTAKET gör målning på arbetsplatsen obehövlig. Aluminiumkassetterna levereras brännlackerade i önskad färgton.

Licenstagare i övriga länder:

- | | |
|-------------------|---|
| CANADA: | Radiant and Acoustic Conditioning Company, Ltd, Montreal. |
| DANMARK: | Reck's Opvarmnings Comp. A/S, Köpenhamn. |
| FINLAND: | Industria Osakeyhtiö, Helsingfors. |
| FRANKRIKE: | Compagnie Commerciale, Hansen & Cappelen, Paris. |
| NORGE: | Alfsen og Gunderson, Oslo. |
| TYSKLAND: | Frans Halbig, Düsseldorf. |
| U. S. A.: | Burgess-Manning Company, Libertyville, Illinois. |

INGENIÖRSFIRMAN **ZERO** AKTIEBOLAG

Huvudkontor: Stora Nygatan 38 - Stockholm - Tel.: 23 27 05

Avdelningskontor: Hjorttackegatan 8 - Malmö - Tel.: 33 510

Vindelgatan 30 - Borås - Tel.: 23 548

Organ för Stockholms Byggnadsförening och Svenska Arkitektföreningen, avd. av Svenska Teknologföreningen. Adress: Byggmästaren, Kungsgatan 32, Stockholm. Tel. 23 31 05. Postgiro 3124.

Redaktörer: Civilingenjör svr Gunnar Essunger och arkitekt sar Tore Virke. Redaktionssekreterare: Arkitekt sar Hillevi Svedberg.

Redaktionskommitté: Arkitekt sar Hakon Ahlberg, civilingenjör svr Harry Bernhard, arkitekt sar Holger Blom, civilingenjör svr Gösta Lundin, arkitekt sar Torbjörn Olsson och ingenjör Ernst Wohlin.

Redaktionsombud: Dir. Victor Bährner och länsarkitekt Ebbe Borg, Malmö samt arkitekter sar Gunnar Hoving och Per-Olof Klang Göteborg.

Ansvarig utgivare: Arkitekt sar Moje Bergström. I tidskriften gjorda uttalanden stå för författarnas räkning och äro endast om så anges att anse som uttryck för ståndpunktstagande av någon av de föreningar, som utge tidskriften.

Byggmästaren utkommer med 24 nummer om året. 12 nummer behandlar arkitektur och 12 nummer byggnadsteknik.

Prenumerationspriser för helår:

	Sverige Danmark Finland Norge	Övriga utlandet
Endast lösnummer upplaga A+B (24 nummer)	30: —	45: —
Endast lösnummer upplaga A (12 nummer) Arkitektur	20: —	33: —
Endast lösnummer upplaga B (12 nummer) Byggnadsteknik	20: —	33: —
Lösnummer+klotband upplaga A+B.	45: —	55: —
Lösnummer+hfr. band upplaga A+B.	55: —	65: —

Instruktionsblad

utgivna av KF:s arkitektkontor
rekvireras genom inbetalning
på Kooperativa förbundets post-
girokonto nr 10. Skrivinstruk-
tionsblad och vilka serier som
önskas på talongen.

S:
Instruktionsblad serie I, 50 blad 15 kr
önnemang på serie II, 50 blad (40
ar utkommit) 15 kr
önnemang på serie III, 50 blad, som
åbörjas under 1952 15 kr
alingspärm för instruktionsblad 3 kr
teknisk utredning finnes åter i nytryck.
med ringpärm 10 kr

förordet till våra instruktionsblad
Instruktionsbladen är avsedda som hjälp
den tekniska personalen att snabbt och
utforma vissa byggnadsdetaljer, vilka an-
s ofta förorsakar huvudbry och tidsförlust
er blir felaktigt gjorda . . .

COOPERATIVA
FÖRBUNDETS
ARKITEKTKONTOR

ADSGÅRDEN 6 · STOCKHOLM 15

31 ÅRGÅNGEN

INNEHÅLL

8 FEBRUARI 1952

DK 729.1

THELAUS, ERIK: *Bild och arkitektur*. Byggmästaren 31 (1951) nr A 2, sid. 29—50.

Arkitekturen har ofta stått i nära förhållande till bildkonsten och många av arkitekturens uttrycksmedel har först utformats inom bildkonsten. Detta gäller i hög grad vår tids arkitektur. Jugendarkitekturen, som i sin strävan till konstnärlig totalitet föregriper den moderna arkitekturen, utgår likaså från bildkonsten. Den moderna arkitekturens formspråk utbildades under 10- och 20-talen under starkt inflytande av kubismen, den ryska konstruktivismen, purismen och de Stijl-gruppens konst. I Sverige uppfattades den funktionalistiska 30-tals arkitekturen som naken och uttrycksfattig och 40-talet har inneburit en reaktion häremot.

Arkitekternas utsmekningslusta har brett ut sig och konstnärerna har blivit alltmer intresserade av att arbeta i samband med arkitektur. Det är emellertid svårt att finna exempel på en god samverkan mellan arkitektur och bildkonst. Under de senaste åren har en ny konstnärsgrupp framträtt med konkret skolning. Arbeten av dessa konstnärer har öppnat vissa perspektiv men många saker har inneburit en ytlig upprepning av en tidigare passerad utveckling. Det gäller nu att söka uppgifter, som är naturligt funktionellt betingade. Ingen konst kan i längden grunda sig på understöd eller som sista utväg statligt mecenatskap.

DK 74/75 Junyer

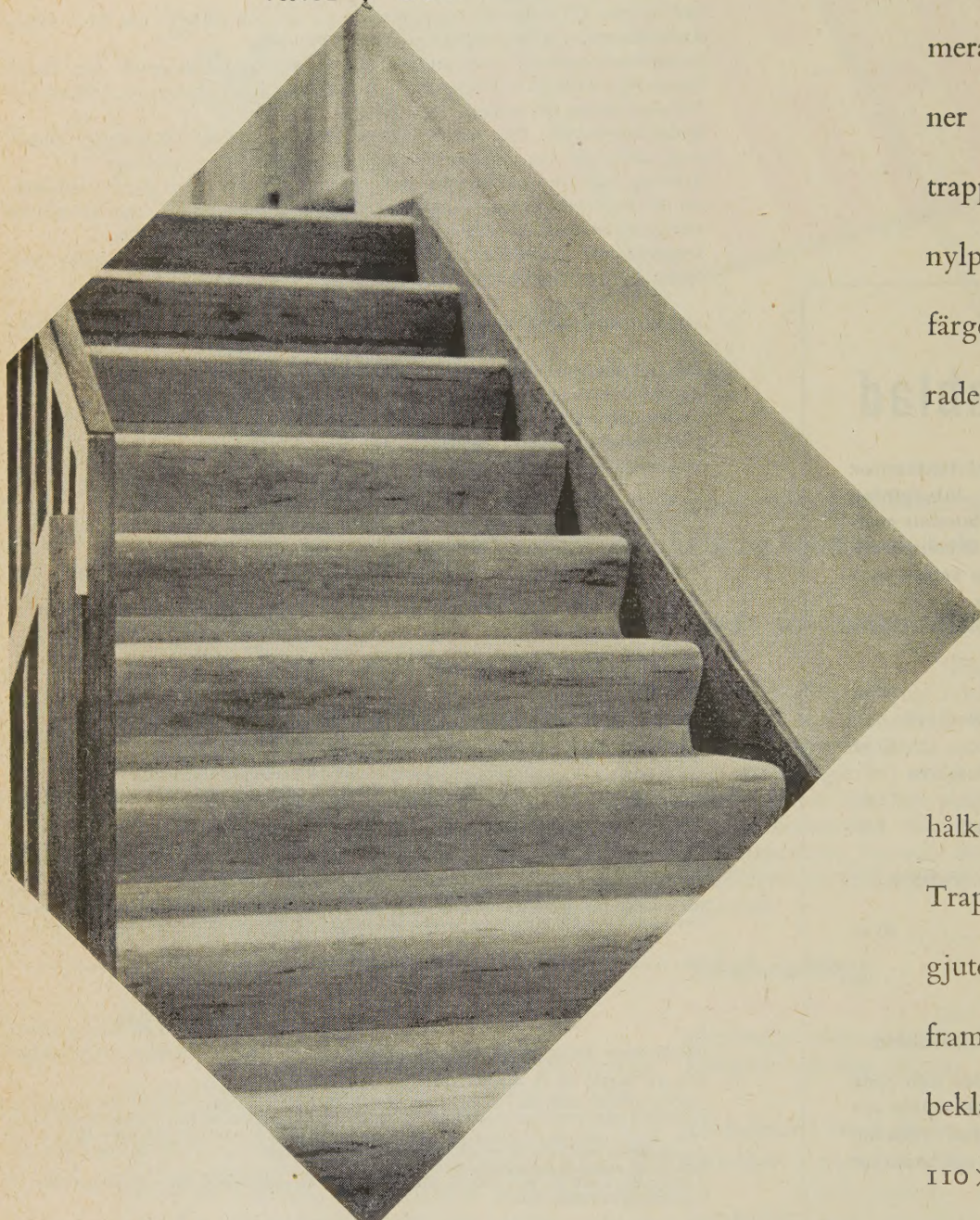
Diskussion kring Joan Junyers utställning på Konstakademien. Byggmästaren 31 (1951) nr A 2, sid. 51—56.

Junyer arbetar med ljus och färg samt genom reliefer, utskärningar eller oregelbundenheter i ytans struktur och har i sitt skulpturala måleri helt frigjort sig från begränsningen av en ram. Junyer tror på ett intimt samarbete mellan konstnären och arkitekten för att t. ex. en väggmålning skall bli en integrerande del av en byggnad i stället för en »stor tavla» som målats dit sedan byggnaden är färdig.

Junyer har gjort ett par lyckade arbeten genom samarbete med olika arkitekter vilket illustreras med fotografier.

TARKETT

VINYL GOLV



TARKETT

VINYL GOLV

Tarkett-plattor tillverkas
mera även i specialdimen-
ner (max 150×65 cm)
trappsteg el. liknande. Av
nylplast i klara, omarmore
färger utföras jämväl pro-
rade lister till framkanter

hålkälssockel i standardlängd
Trappan på vidstående bi-
gjuten i betong med run-
framkanter och innerhörn
beklädd med Tarkett-pla-
 110×45 cm.

Aktiebolaget Svenska
GOLVINDUSTRI

STOCKHOLM

MALMÖ

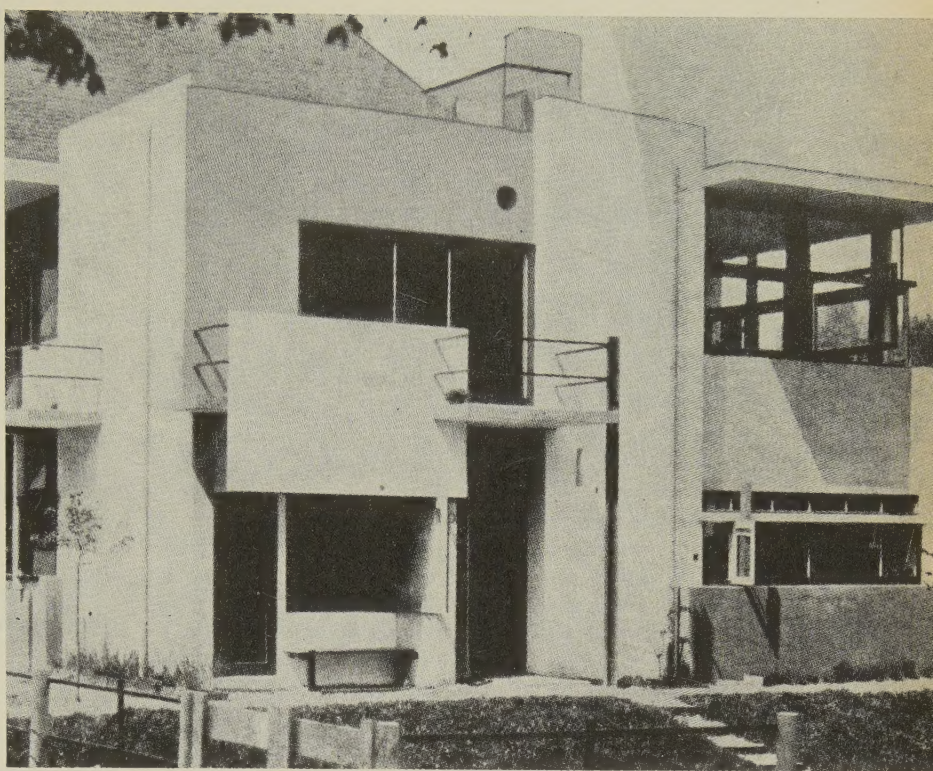
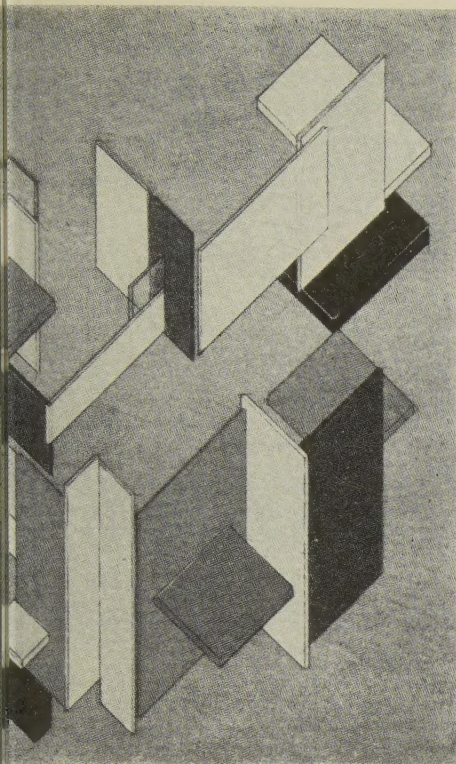


BILD OCH ARKITEKTUR

Av arkitekt SAR Erik Thelaus

Relationen arkitektur—bildkonst kan ses ur principiellt skilda synpunkter. Det finns dels ett inre genealogiskt samband mellan arkitekturen och bildkonsten och ibland en parallellitet i utvecklingen. Bildkonsten föder arkitektur, och omvänt har mycken bildkonst arkitekturen som utgångspunkt och förutsättning. Dels kan man också se det som en fråga om den praktiska passningen mellan bildkonsten och arkitekturen, om måleriets och skulpturens användning i arkitekturen och den fria konstnärens arbetsuppgifter i samhället. Vi skall i det följande beröra frågan ur båda dessa synpunkter.

Där det tydligt existerar ett inre samband mellan bildkonsten och arkitekturen ur formell synpunkt förekommer ofta bildkonsten ha varit den givande parten och ledande i utvecklingen, även om teoretiska principer först uttalats av arkitekter. En konstnärlig tanke blir lättare och snabbare uttryckt i de material, som den fria konstnären arbetar med, även om tanken skulle vara resultat av huvudsakligen arkitektonisk art. Man kan inte på samma sätt arbeta experimentellt med arkitektur i full skala. Före det första världskriget

hade således kubisterna funnit långt mer avancerade formuleringar än ledande samtida arkitekter som Behrens, Perret och andra.

Även om man inte vill göra någon regel av den moderna arkitekturens förhållande till bildkonsten, har sannolikt denna företeelse en mycket allmän räckvidd. Det kan räcka med att erinra om det klassiska exempel, som vi finner i Massaccios fresk i Santa Maria Novella i Florens. Den målades omkring år 1425. Bakgrunden till denna »Fresco della Trinità» utgöres av ett elegant konstruerat och målat renässansvalv med kassetter. Men den första renässansinteriören i verkligheten fullbordades av Alberti först år 1472, dvs. nära 50 år senare.

Renässansens naturalism och individualism var ursprunget till den divergerande utveckling hos bildkonsten och arkitekturen som kulminerade under 1800-talet. Men i slutet av 1800-talet gjordes med jugendstilen ett första försök att finna en gemensam grundval för de olika konstarterna. I detta sammanhang är jugendstilen värd den största uppmärksamhet trots en senare tids reserverade bedömning. Sven Ivar Lind talar i en uppsats (Konstrevy 1950) om »jugendarkitekturen, som omsatte sin livskänsla

Bilderna: 1. Theo van Doesburg: Horisontala och vertikala plan, 1923. 2. G. Rietveld: Eget hus i Utrecht, 1926.

ornamentalt i bladrosetter av kastanj, rosenknoppar, tallkottar och stirrande ugglor, huggna i sten av illa betalade tuberkulösa stenhuggare, eller tryckta i stucc. Arkitekturen var inte så värst rusig av liv, snarare infekterad av naturlära.» Karakteristiken är med vissa undantag täckande så länge det är fråga om Jugend i svensk version. Men i de europeiska ursprungsformerna saknar Jugend icke kraft. Man kan icke bortse ifrån denna arkitekturs konsekventa strävan till en konstnärlig totalitet, som här är av största intresse. I denna strävan är Jugend begynnelsen till hela den moderna gestaltningen. Där fanns en stark benägenhet att överskrida de gränser för de olika konstarterna, som stabiliserats under 1800-talet, och att lösa upp skiljelinjen mellan »konst» och »teknik». Alltsammans är drag, som kännetecknar hela vår tids arkitektur, men man möter det för första gången i jugendarkitekturen. Det är mycket betecknande att riktningens förgrundsgestalt, van de Velde, som ju ursprungligen var målare, sedan han ställts inför den praktiska uppgiften att skapa ett eget hus och hem övergav måleriet för att kunna tillfredsställa en skapardrift av mer komplex natur.

Den vidlyftiga dekorativa apparaten var emellertid tröttande för eftervärlden och den är en anledning till att man senare haft lätt att förbise jugendstilens väsentligare arkitektoniska innebörd. Jugend

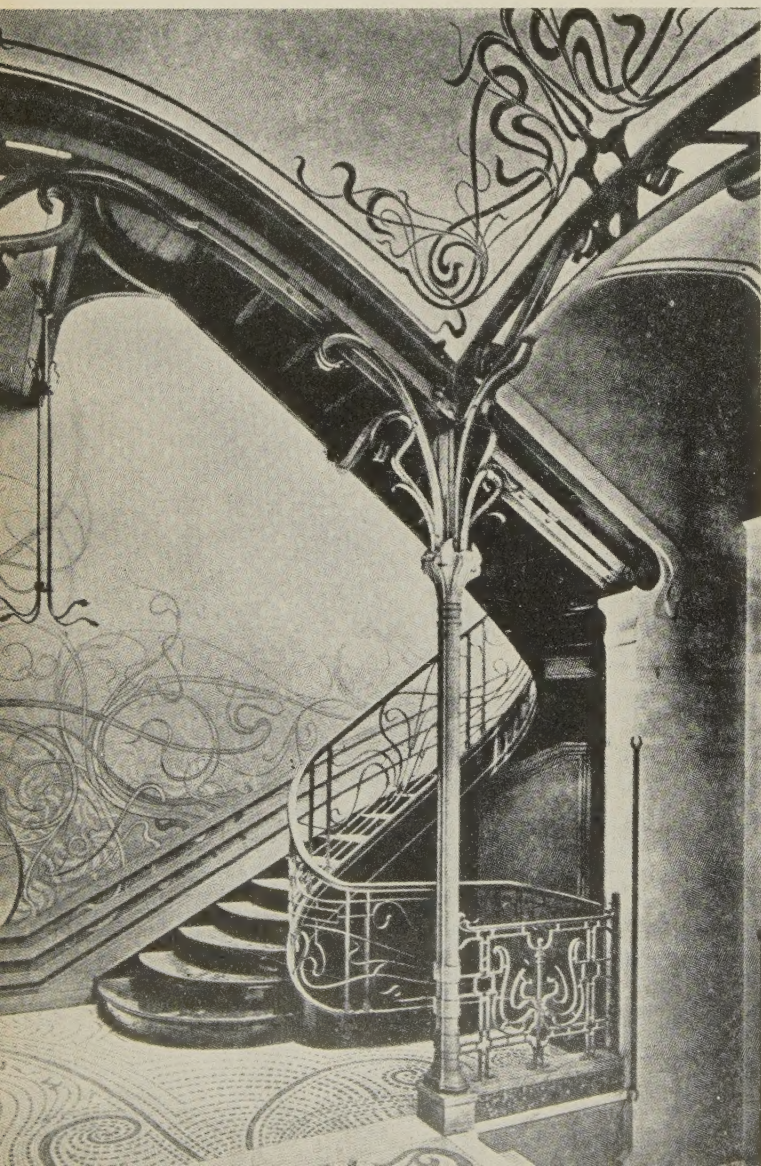


3. Mackmurdo: Titelblad, 1883.

blev också ett kort och väl avrundat kapitel i arkitekturhistorien. Men där finns dock några kanaler mot den kommande utvecklingen, t. ex. i den skotska arkitekten Mackintosh's arkitektur.

Jugendstilen uppträdde mycket plötsligt och spred sig med en hastighet, som nu nästan kan förefalla gåtfullt. I dag kan visserligen den obetydligaste stilströmning spridas omedelbart genom de all registrerande arkitektur- och konstmagasinen, men år 1890 var kommunikationerna av detta slag inte så utvecklade. Det var tvärtom jugendstilens karaktär av moderiktning, som kom att sätta fart på konstmagasinen. Förklaringen ligger i jugendarkitekturs beroende av bildkonsten. Det första uttrycket för den nya stilen uppträdde inom bildkonsten i början av 1880-talet — det var en bokillustration (bild 3). Inom detta område fick i de följande den nya stilen ett dominerande inflytande. När Victor Horta 1893 fullbordade jugendarkitekturens första verk, bostadshuset nr 12, rue de Turin i Bryssel, hade redan Bryssel vid sidan av Paris i ett decennium varit centrum för den moderna konsten. Utställningar av jugendpräglad konst hade hållits på flera ställen i Europa, och genom Edvard Munch blev indirekt även den nordiska konsten inblandad vad som höll på att ske. Marken var förberedd för en mycket snabb spridning av även en arkitekturstil i samma anda.

Denna utvecklingslinje, som kan följas tillbaka till de jugendinspirerade bildkonstnärerna, som t. ex. målarna Toorop och Khnopf i Holland och Belgien visade sig ha ett ganska snart slut, men däremot ha den Cézanneska linjen som utgör ursprunget och representerar huvudfåran i den moderna bildkonsten visat sig äga en större livskraft. Ännu idag kan man

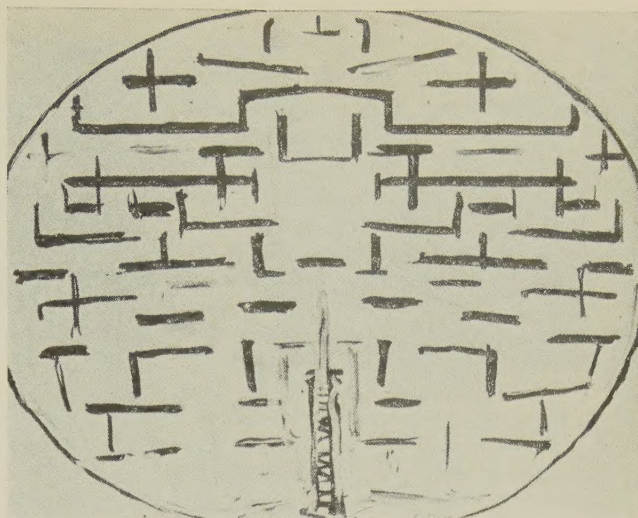


4. Victor Horta: Trappa i bostadshus vid Rue de Turin, Bryssel, 1893.

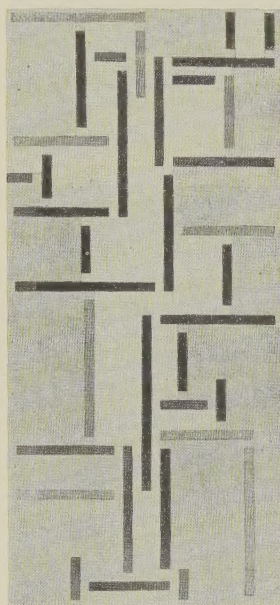
genting säga om var den kommer att ända. Efter zanne har mer eller mindre logiskt betingat följt lång rad konstruktningar och -ismer fram till dans aktuella bildkonst. Snart blev åter arkitekturen allvar engagerad i detta händelserika förlopp. Heddets formala innehållet i den funktionalistiska arkitekturen, skapades under inflytande av 10-talets bildkonst — kubismen, den ryska konstruktivismen, Dadaismen och Jeannerets purism och sist men inte minst de Stijlgruppens konst. Att tala om inflytande kanske oegentligt, då i vissa fall bildkonstnären och arkitekten var samma person och det konstnärskapets programmet innebar en integration av konstarna.

Det mest väsentliga innehållet i den nya bildkonsten uppstod i början av 1900-talet var inte det spelet »kubistiska» eller allmänt talat det »abstrakta» i den helt nya rumsliga framställningen. Kubismen bryter med renässansperspektivet. Detta kan ses i ett uttryck för en individualistisk uppfattning, rummet sågs från en enda punkt, en ögonpunkt och arkitekturen var entydig. Den kunde uppfattas och stå från en punkt i ett givet ögonblick. Kubismens uppfattning däremot var relativ och mångtydig. Föreläts olika sidor, det inre och det yttre, var lika sentliga och framställas samtidigt. Kubismens första period, kort före och efter 1910, kännetecknades mest av en koncentration på den rumsliga framställningen. Knappheten på färg var betecknande. Den följande utvecklingen utgjorde på många håll en slags rationalisering av kubismens resultat och en mer praktiskt inriktad behandling av rumsframställningen (ex. van Doesburgs studier), vilket betydde en utveckling mot arkitektur. Denna arkitekturs rumsliga innehåll var av besläktad natur. Den var relativ och mångtydig. Det inre rummet övergick utan definitiva gränser i det yttre rummet. Arkitekturen kunde inte uppfattas från en enda punkt, den förutsatte rörelsen att kunna förstås. De arkitektoniska huvudelementen utgjordes av bildkonstens två- eller tredimensionella abstraktioner.

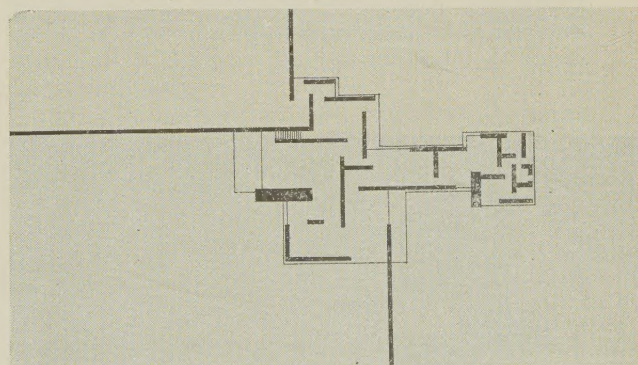
Det fascinerande utvecklingsförlopp som låg i spelet mellan bildkonsten och arkitekturen under 10- och 20-talet kan här inte utförligare behandlas utan endast belysas med exempel. Den stora rollen för Stijl i Holland spelade har redan omnämnts och som Mondrians långa och konsekventa livsverk för denna konst en viss aktualitet än i dag. Här visas av Mondrians tidigare saker »Pir och hav» från hans »plus och minus-period» (bild 5). Förutom som sammanhanget med de följande bilderna har den sitt särskilda intresse genom att vara den sista av hans målningar som ännu bevarat någon rest av naturintryck — havet och vågorna. Samtidigt utgör den en utgångspunkt för de Stijls karakteristiska formspråk. Mies van der Rohe, en av de arkitekter som verksammast bidragit till den nya rörelsens utveckling, lämnade den schinkelska traditionen under inflytande av de Stijl, och den nya rums- och volympfattning, som präglar hans projekt under det tjugonde 20-talet har stark de Stijl-prägel. Det är intressant att iakttaga, hur Mies van der Rohe, som teoretiskt förhöll sig avvisande till van Doesburgs geometriska formalism, själv utgick från dessa former



5. Mondrian: »Pir och hav», skiss till målning, 1914.

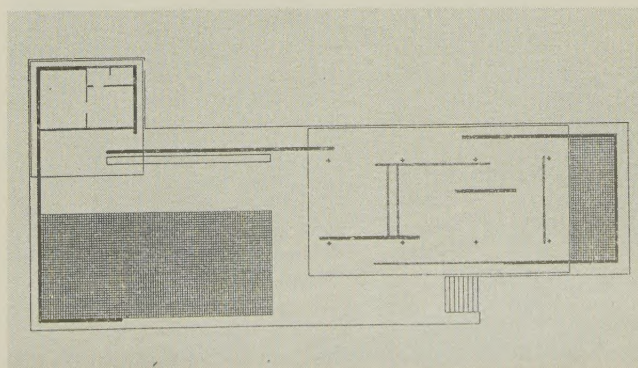


6. Theo van Doesburg: Komposition. Oljemålning, 1918.



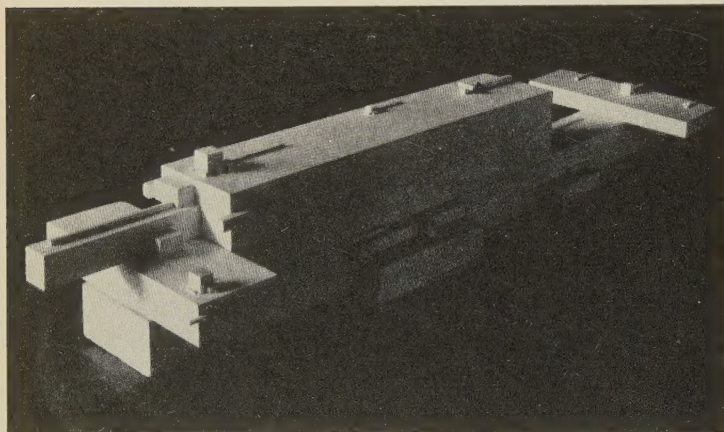
7. Mies van der Rohe: Projekt till villa av tegel. Plan, 1923.

8. Mies van der Rohe: Plan av Barcelona-paviljongen, 1929.

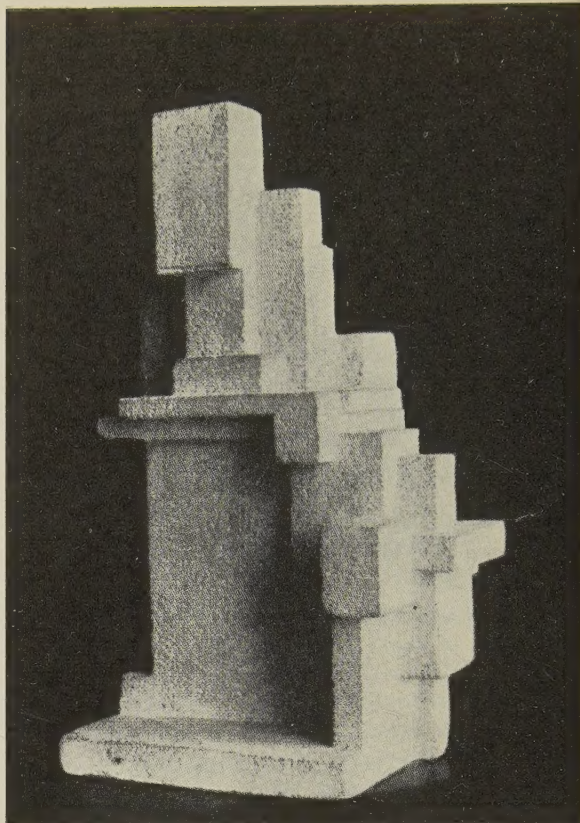
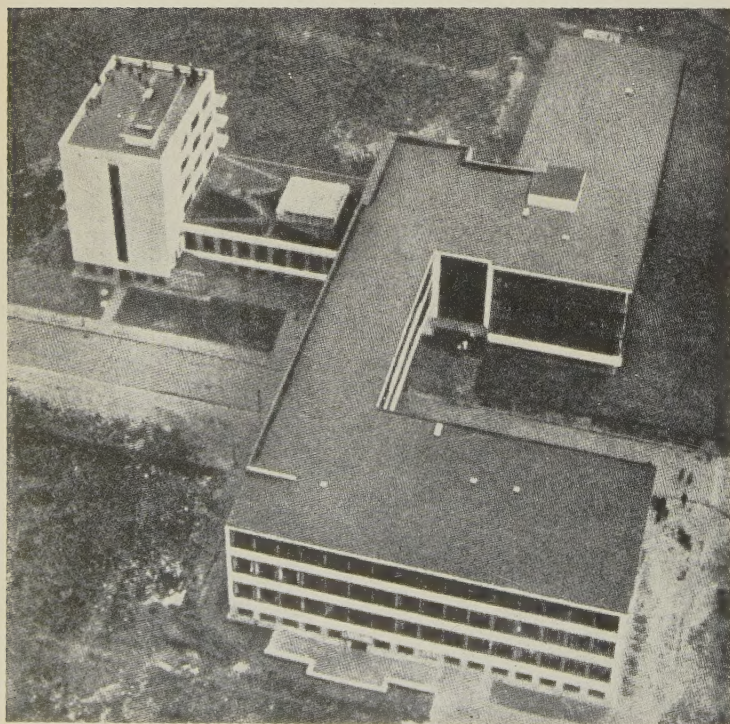


i sitt projekt år 1923 till en villa av tegel. Steget därifrån är inte långt till Barcelona-paviljongen 1929, den eleganta rumsskapelse, som med sin egenartade förening av frihet och formell bundenhet utgör en av milstolparna i den moderna arkitekturen. Mies van der Rohes senaste utveckling har också varit helt logisk. Jag tänker då mindre på den mondrian-präglade strängheten hos institutionsbyggnaderna vid Illinois Institute of Technology än på den villabyggnad eller vad man skall kalla den som han nyligen fullbordat (Farnsworth House 1950). Här måste hans arkitektur karakteriseras som en slags klassicism där andra regler utformat arkitekturelementen än normala praktiska dimensionskrav. Jag måste här inskjuta att begreppet formalism vid studiet av Mies van der Rohes formellt bundna men samtidigt sakliga arkitektur onekligen får en mer nyanserad och rikare innebörd än det haft som invektiv under 40-talets arkitekturdebatt här hemma.

I den nya arkitekturen erbjöds nu ett nytt tillfälle att finna en gemensam grundval för de olika konstarterna. I verkligheten uppnåddes också snart en enhetlighet i gestaltningen som i hela den nyare tidens



10. Malevitch's »architecton» var bland de allra första synteserna av en ny uppfattning. De bör betraktas som skulpturer, icke som arkitekturmodeller. (Dynamisk arkitektur, skulptur i trä, 1920.)



9. Vantongerloo: Skulptur, 1919. Utställd på Stockholmsutställningen 1930, men därefter försvunnen.

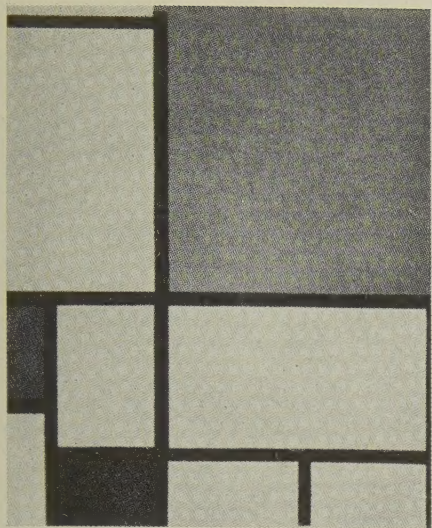
arkitekturhistoria innebar något väsentligt nytt. Bauhaus i Tyskland och senare andra skolor som utgått från denna är ett uttryck för denna idé om konstarnas samgående. Byggandet var ett lagarbete, tidigast på hantverksgrund, senare alltmer uttalat på en industriell grund. Man ville bli en ny tids katedralbyggare, och symbolen för det första Bauhaus blev Feiningers träsnitt »Katedralen under de tre stjärnorna».

Denna strävan till konstnärlig totalitet, visionen om allkonstverket, tog sig vid denna tid många individuella uttryck av stort intresse (t. ex. bild 14) men allmänt kan den sägas vara ett av de ideala huvudmotiven i hela den nya arkitekturen ännu i dag. Den vid Bauhaus och senare i Chicago verksamme Moholy-Nagy har varit personifikationen av denna totalitetssträvan och vid sidan av le Corbusier har han varit den nya rörelsens mest inflytelserika propagandist.

*

Vi har hittills i huvudsak betraktat bildkonster som en utgångspunkt för arkitektur, men man kan också vända på betraktelsesättet. Har den moderna arkitekturen varit någon betydande inspirationskälla för bildkonsten? Att den gamla arkitekturen betydde

11 Den nya arkitekturen hade en fri gruppering. Den förutsatte rörelse eller överblick för att kunna uppfattas. (W. Gropius: Bauhaus, Huvudbyggnaden, 1926).



12. Piet Mondrian: Mdlning, 1921. Mondrians måleri var ett livslångt studium av ett avgränsat måleriskt problem. Hans lösningar är sannolikt lika definitiva som t. ex. de grekiska arkitekturelementen.



13. J.J.P. Oud: Café de Unie, Rotterdam, 1925.

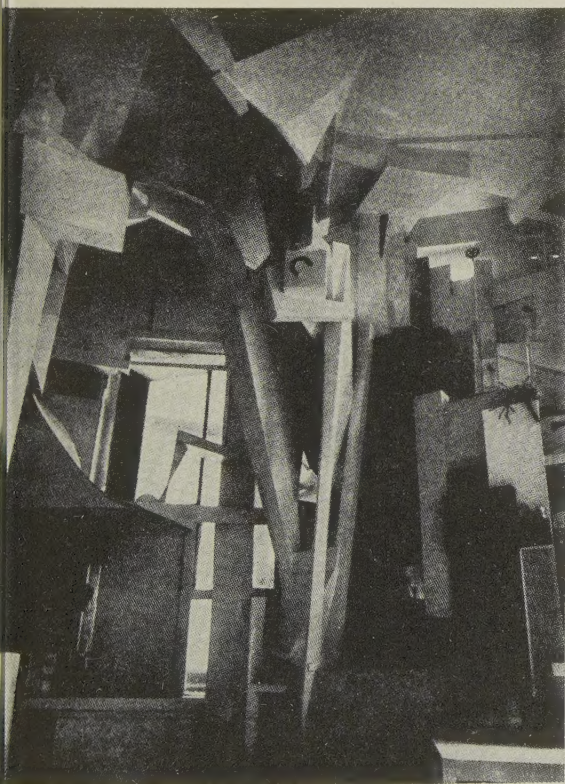
mycket för målarkonsten vet vi ju. Vi kan t. ex. bara erinra om den arkitektoniska bakgrunden till Rafaels Skolan i Aten som baserade sig på Bramantes S:t Peters-arkitektur och på en följande tids talrika arkitekturmålerskolor. Men den moderna arkitekturen har inte på samma sätt fungerat som utgångspunkt. Den är ur målerisk synpunkt associationsfattigare.

Det är mycket belysande härvidlag att studera t. ex. engelsmannen John Pipers konst. Under 30-talet arbetade han i modern anda med ett konsekvent kubistiskt präglat måleri. Senare har han alltmer övergått till arkitekturmåleri, han är en av Englands få vederhäftiga arkitekturmålare, men skildrar då endast en gammal arkitektur, dock med en helt modern bildsyn och med det nya sinnet för de strukturala effekterna.

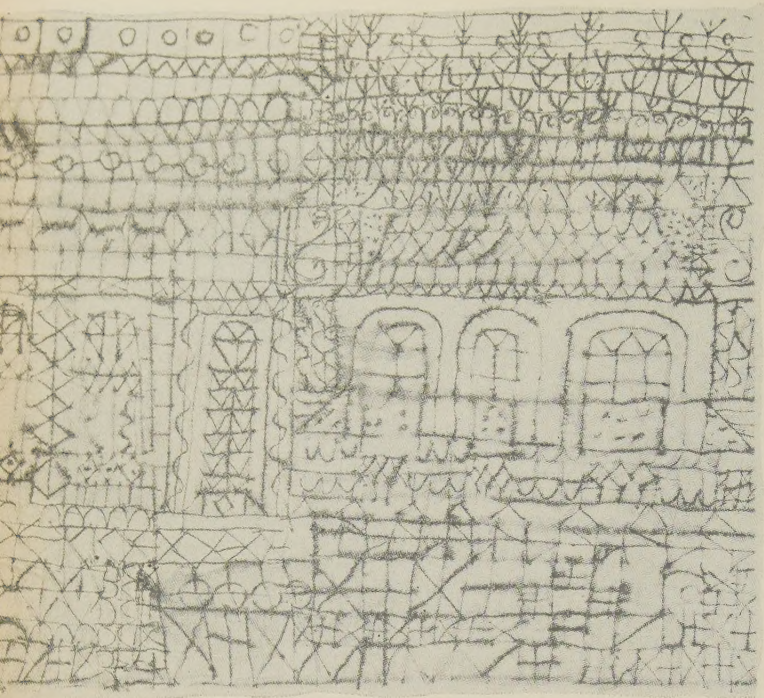
Paul Klee har haft ett stort inflytande icke minst genom sin lärargärning vid Bauhaus, men detta inflytande har varit av indirekt natur. Hans konst har syftat i långt mindre grad än hans kollegers mot arkitektur eller praktiskt begagnande i samband med arkitektur. Däremot har han i stor utsträckning utgått från den arkitektoniska formvärlden och transformerat denna till sin personliga organiska form.

Den första målare som knöts till Bauhaus var Lyonel Feininger, vars konst liknar Klees däri att den icke direkt var avsedd för arkitektonisk tillämpning. Men Feiningers värld är den nya arkitekturen. Hans uppfattning var dock i grund och botten mer romantisk än Klees.

Men de egentliga arkitektoniska rumsproblemen har även studerats i tvådimensionell form inom måleriet. För Vieira da Silva, som framträtt ett par



14. K. Schwitters: »Det blå fönstret». Interiörkonstruktion, 1933.



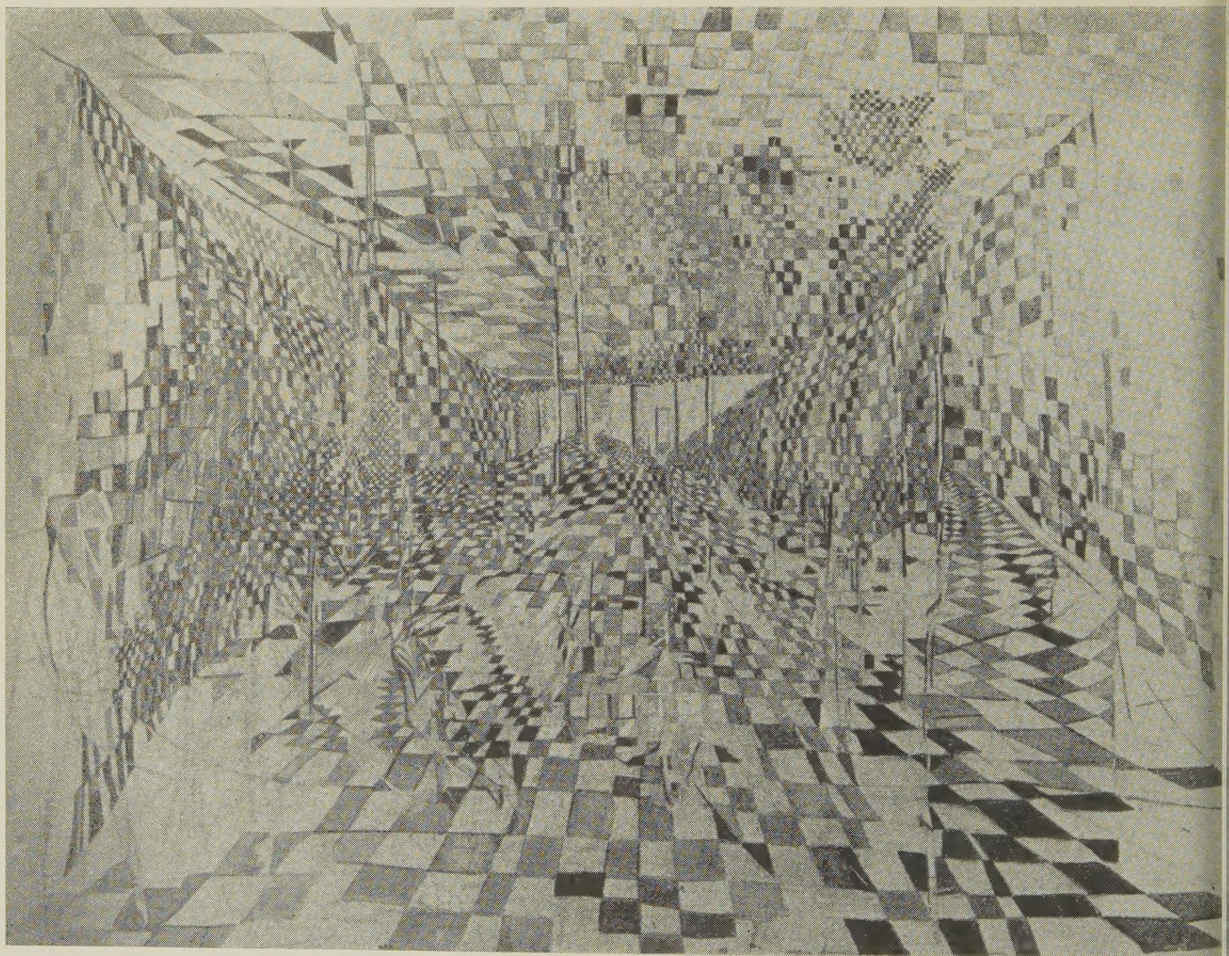
15. Paul Klee: »Fasad». Teckning.

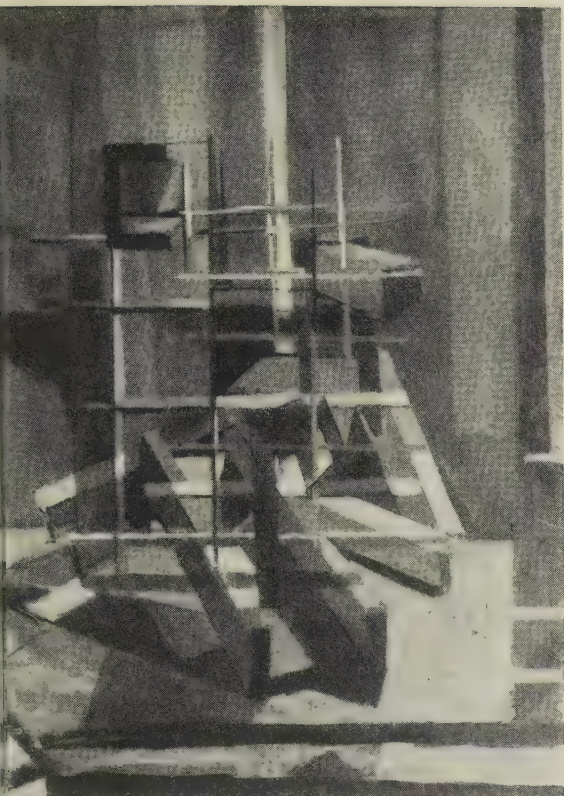
gångar i Stockholm, har det arkitektoniska rummet varit ett huvudobjekt som behandlats med intressant resultat. Bland svenska konstnärer skall nämnas Le Reis, vars komplicerade och komplexa arkitektoniska konstruktioner är värda uppmärksamhet.

*

Hur ställde sig nu den nya arkitekturen, som i formats i så nära anslutning till den samtida bildkonsten, i verkligheten till en bildkonst i form av muralt måleri eller i andra former av dekorativ utsmyckning? Ytligt sett föreföll den avvisande. Det är alldeles klart att en arkitektur, som ur formalt synpunkt utgjorde en materialisering av vissa konstnärliga idéer, icke utan vidare behövde dessa i andra former. Detta kunde innebära en konstnärlig tautologi, som instinktivt undveks. I vissa fall formulerades idealet som »das Haus ohne Bilder». Arkitekten Le Corbusier anlidade relativt sällan målaren le Corbusier att dekorera sin arkitektur, liksom vi för övrigt erinrar oss att arkitekten Michelangelo var ointresserad av att anlita målaren Michelangelo. Men efterhand som det inre avståndet till bildkonsten

16. Vieira da Silva: »Rummet». Målning. Utställd på Nationalmuseum 1949.

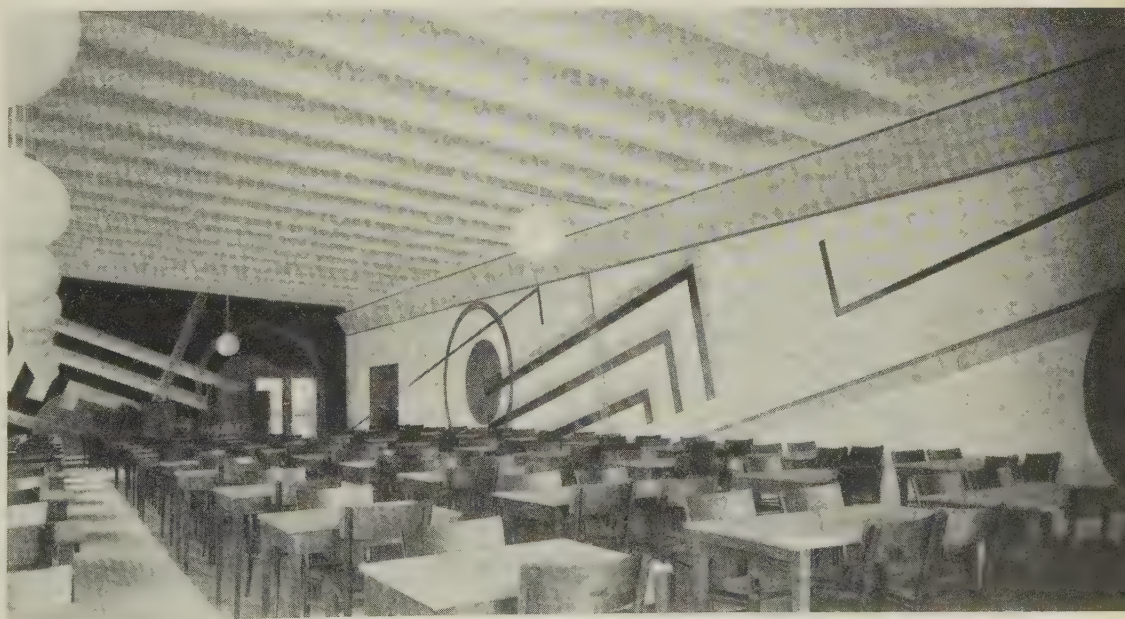




Leo Reis: *Komposition*. Målning, 1950.

växte och den arkitektoniska expressiviteten uttunnades — det gäller t. ex. en stor del av den svenska 30-talsarkitekturen — började den funktionalistiska arkitekturen att uppfattas som torr och naken. Den började kräva en dekor.

40-talets svenska arkitektur har som bekant kännetecknats av en allmän reaktion, men med skiftande innehåll, mot 30-talets återhållsamma formspråk. Utsmyckningslustan har brett ut sig och har stundom kunnat ta sig ganska obehärskade uttryck. Konstnärerna har fått sina bilder placerade i de mest oväntade arkitektoniska sammanhang. Om hela denna utveckling borde väl även mycket gott kunna sägas, när nu faktiskt goda konstverk och god arkitektur i och för sig har skapats. Men det är mycket svårt att finna verk, där det skapats en lycklig enhet av arkitektur och bildkonst, sådana verk, där en samverkan mellan arkitektur och bildkonst präglats av självklar nödvändighet och givit ett konstnärligt övertygande resultat. De konstnärliga kvaliteterna har i regel framträtt som isolerade fenomen i större sammanhang. Nu kan detta delvis förklaras genom att den moderna svenska arkitekturen i långt mindre grad än de internationella förebilderna strävat till en konstnärlig totalitet och detta har varit ogynnsamt för konstarnas integration. Å andra sidan har inte heller några nationellt anpassade lösningar för relationen bildkonst—arkitektur kommit till uttryck, åtminstone inga av konstnärlig betydelse. Det norska monumentalmåleriet, vilken företeelse i hög grad är sig selv nok, har ju dock spelat sin stora roll för svenskt måleri, och gör det ännu, men det har på det hela taget varit en ganska diskutabel historia. Bilden har dock något ändrats under de sista åren efter de svenska konkretisternas uppträdande. Dessa har haft betydande ambitioner i detta sammanhang och även hunnit uträtta ett och annat på en arkitektonisk grundval. Även om deras arbete väckt nya förhoppningar har det samtidigt även varit prövande, då det i arkitektoniskt sammanhang



Otto G. Carlsund: Väggmålningar i Parkrestauranten, Stockholmsutställningen 1930.



19. Otto G. Carlsund: Konkretion av Bach-motiv. Projekt till väggmålning för musikrum, 1934. Foto: Strandvägsateljén.

ofta inneburit en repetition av en redan passerad internationell utveckling. Men sannolikt har det varit en oundviklig följd av vår bildkonsts provinsiella karaktär och idémässiga isolering under 20- och 30-talen.

Inom den med arkitekturen besläktade bildkonsten har vi således i Sverige praktiskt taget saknat en modern tradition, om uttrycket tillåtes. Såvida vi inte låter denna tradition representeras av Otto G. Carlsund, trots hans långa arbetspaus under 30-talet. Carlsund är en betydande konstnär i detta sammanhang trots att han paradoxalt nog inte utfört mer än en permanent väggmålning, och detta därtill en bagatell, nämligen den år 1934 utförda målningen i Reginabiografen. Han uppförstora där en av de figurkompositioner han tidigare gjort för en av le Corbusier planerad men aldrig utförd biograf.

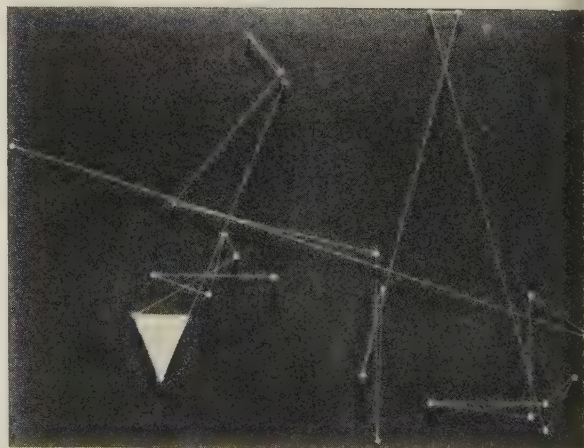
Under en lång period var Carlsund den ende i vårt land, som verkligen på allvar sysselsatte sig med hit-hörande frågor. Hans tidigare *œuvre* är visserligen i dag föråldrat — han upphörde att måla efter fiaskot med Stockholmsutställningens måleriexposition — men de utkast han hann utföra under den korta arbetsperioden i mitten på 40-talet ingav de största förhoppningar. Men intet kom att realiseras.

Men vad har nu utförts under senare år i fråga om dekorativ konst i samband med arkitektur? Ja, det är inte så litet. 40-talets böjelse för en rikare miljö kan även avläsas i antalet fullbordade murala och skulpturala uppgifter. Naturligtvis urskiljer man betydande kvaliteter i de senaste årens bildkonst. Det fattas väl bara annat. Men om sammanhanget kring

konstverket nästan regelmässigt är oklart, blir ju resultatet likväl otillfredsställande. Det händer alltför ofta att en väggmålning omotiverat »pryder» ett sig självt vackert rum eller att konstnären ställs inför uppgiften att kamouflera oklar arkitektur. Vanligast är väl, att större konstnärliga uppgifter tillkommer som officiella manifestationer utan att de föreligger vare sig praktiska eller konstnärliga motiv. Det skall vara så, helt enkelt. Beträktaren förverkligen sitt lystmäte av säningsmän, smeder och timmerflottare, av grumlig symbolik och omotiverad skrytsamhet. Den där björnen i stengöt som släpptes ut i terrängen för att markera bostadsmiljö har nu också fått misstänkt många efterföljare. Det är en svår uppgift att forma en bostadsmiljö, det är sant, men stengötsbjörnen eller den avklädda tonåringen gör så oändligt litet till eller ifrån. Det kan nog istället vara värt att anstränga sig dem förutan.

För ett par år sedan fullbordades en av de största väggmålningarna i vårt land, nämligen Nils Nilssons fresk i Skanskvarns folkskola i Stockholm. Av en tillfällighet kom jag att titta in i Paul Hedqvists skolhall innan ännu målningen var utförd. Hallen med sin genomgående måttfulla detaljutformning är ett verkligt fint rum. Den stora fondväggen var då helt svart. Man höll på med asfaltgrundningen för den stora fresken och över den väldiga ytan, som på vissa ställen blänkte av det reflekterade överljuset på andra ställen hade en skiftande matt textur sträckt sig de rostfria armeringstrådarnas trianglar från stift till stift, bildande det elegantaste mönster på grunden. Rummets arkitektoniska verkan, helheten, var mycket stark. Det som utspelades på hallens svarta fjärde vägg var heller inte ointressant och för sig, det var ingenting annat än en passabel lösning av ett konstnärligt problem med en viss aktualitet, trädskulpturen i reliefform, och kan exemplifieras med bagatellen på bild 20. Naturligtvis var detta fråga om en ögonblickets effekt, ett tillfällighets konstverk som skapas av sättet att se, mer än en sak är viss, nämligen att det i rummets arkitektur och material och i freskaväggens textur, färg och metalltrådsformer fanns så att säga en minsta gemensam nämnare, som för ett ögonblick skapade en arkitektonisk enhet.

20. W. D. Smith: Konstruktion, 1950.



Ett år senare återsåg jag samma rum. På väggen fanns nu en av Sveriges största fresker och rummet var inte fullt lika fint, snarare litet torrt tillsammans med det granna didaktiska myllret på väggen. «lek och allvar», en magnifik samling illustrerade bilder — bibelspråket på väggen igen. Här var steget inte långt tillbaka till Ehrenstrahls »dyg». Möjligheten för barnen i folkskolan att uttrycka något väsentligt ur alltsammans kan inte vara stor, då inte en vuxen orkar klara upp symboliken. Man kan till slut endast ställa sig frågan, hur det har kommit dithän att vår bildkonst i de flesta monumentala sammanhang fortsätter att ta sig sådana uttryck? Nils Nilsson var dock många gånger en utmärkt målare.

Fresken i Skanskvarns folkskola kan betraktas som ett representativt exempel på nutida svenskt monumentalmåleri även om förebilden är en något äldre tradition, de norska freskobrödernas. Men är detta exempel som inbjuder till någon efterföljd? Debitivt nej. Hela den konstnärliga uppfattning som ligger bakom denna konst har alltför litet gemensamt med vår tids arkitektoniska ideal och arbetsuppgifter för att därav annat än i undantagsfall skall kunna framkomma några helt harmoniska och enliga lösningar. Ur praktisk synpunkt, javisst kan man anlägga en sådan synpunkt, förefaller det inte alldeles naturligt att man överhuvudtaget skall utföra en svårdechiffrerad bildmässig framställning på en svåröverskådad yta om nära 150 m² för en alltför liten summa pengar. Men de konstnärliga motiven för ett sådant sätt att gå tillväga? Ja, dessa kan givetvis finnas. Men man måste då söka efter en gemensam konstnärlig grundval för arbetet, ett bildmässigt uttryckssätt som ligger arkitekturen närmare eller som i varje fall utgår från en gemensam bildsyn och uppfattning. För min personliga del anser jag emellertid att man i första hand skall sträva mot en sådan arkitektur som i sig själv innebär ett fullständigt uttryck för en hel lösning och där ett eventuellt bildkonstkomplement skall ha ett klart funktionellt berättigande. Det långvariga inflytandet från det norska muralmaleriet är i dag till föga glädje, även om norrmännen själva svårast fått umgälla att de drivit sin spelet alltför långt. För två år sedan invigdes deras byggnadens opus härvidlag, Oslo rådhus. På det hela taget är detta verk främst kvantitativt imponerande, även om några enskildheter såsom t. ex. Rolfssens vägg i centralhallen, Krohgs flödande inbillningskraft och Storsteins modernare bildsyn är värda beaktande. Här har emellertid arkitekturen och bildkonsten, skenbart förenade, i högsta grad blivit självändamål var för sig. Den färska gårdagsarkitekturens främsta funktion förefaller att ha varit att erbjuda väggar och tak för påmålnings och ohämmad uttrycksnyckning. Där muren inte finnes tillhands, där en bild skulle kunna tänkas, uppför man helt enkelt en freskomur (såsom i rådhusarkitekten Arnebergs projekt till en av sessionssalarna i FN-byggnaden). Men vilket resultat eller snarare vilka mångfaldiga

Såningsmannen
(Nils Nilsson
1949).



Linnet beredes
(Hilding Linnqvist 1951).



*«Joie de vivre» i
största allmänhet*
(Mollie Faustman 1950).



Några färska exempel på det schablonmässiga bildspråk som sländigt kommer i våra dekorativa måleri.

*Fred, trygghet,
arbete* (Sven
Rapp 1950).





22. Freskomålaren. (Per Krohg i Oslo Rådhus.)

resultat skulle man inte ha fått till skänks om den enorma skaparkraft och flit som slösats på Oslo rådhus kunnat kanaliseras till väsentligare uppgifter än en oförlig nationell manifestation.

*

Om vi återvänder till skolorna så har dessa under senare år erbjudit en hel rad dekorativa uppgifter. Detta framgår närmare av de följande bildsidorna. Några av dessa saker har f. ö. ett visst tekniskt intresse såsom t. ex. Arne Jones' enkla putsritning i Växjö och Egon Möller-Nielsens emaljdekorationer i Avesta och mosaikgolv i Enskede, det sista ett välgörande inslag i en i övrigt ansträngd arkitektonisk omgivning. De har varit relativt billiga i utförande och anpassar sig naturligare till nu rådande materialförhållanden och byggnadssätt än t. ex. den mer komplicerade klassiska freskotekniken e. d.

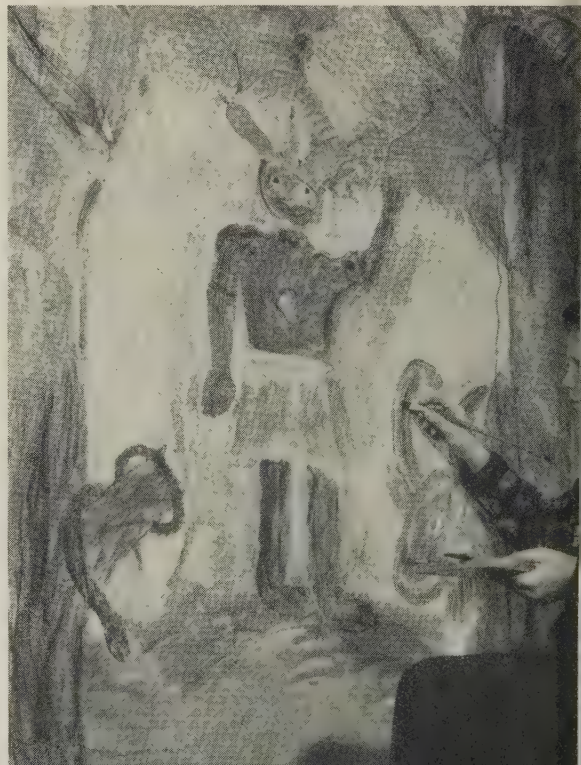
Men det finns även andra sätt att gå tillväga (bild 23). På många ställen har man låtit eleverna själva bidra till sin skolas utsmyckning. Här är det självfallet själva verksamheten såsom ett led i utbildningen som är huvudsaken och det eventuella konstnärliga resultatet en bisak. Bilderna skall gå att tvätta bort! Dessa försök har kanske sin betydelse

om de kan utgöra en brygga mellan barnens egen värld och egna möjligheter och den perfekta institutionskaraktären, som den moderna skolmiljön har. Vår tids barnteckningskult i sig själv har däremot för länge sedan passerat gränsen för vad som är rimligt och motiverat. Det är en konst för vuxna, för vuxna specialister till och med, men för barnen själva saknar den intresse efter tillblivelseögonblicket. För nutidsmänniskan, som tänker först och känner sedan, är exploaterandet av barnkonsten ett kompensationsförsök, ett själviskt jaktupptåg med sikte på det primitiva och spontana. Jag tror att en reflekterad konst är en sannare och mer äkta konst i vår tid.

*

Under senare delen av 40-talet har de nya konkretisterna spelat en framträdande roll med sitt arkitektoniska orienterade måleri och de praktiska uppgifter de utfört i samband med arkitektur. Deras framträdande vid den förlista världssportutställningen år 1949 var väl inte alltigenom övertygande, men öppnade onekligen vissa perspektiv. I fortsättningen har också dessa konstnärers arbete sökt sig mot en funktionell och formal integrering i arkitekturen och samhället och bort från det traditionella tavelproducerandet. Inom det livliga bostadsbyggandet har de försökt sig på åtskilligt såsom t. ex. mosaiker och målningar för trapphus och entréer samt färgsättningar av byggnadsdetaljer och hela byggnader, interiörer och exteriörer för att inte tala om hela bostadsområden. Större murala uppgifter har varit lite mer sällsynta — utöver vad som tidigare nämnts skall här ytterligare framhållas Lennart Rodhes väggdekorationer i Östersunds posthus och Ängby läroverk, vilka båda ännu är under arbete. Kartonger till den senare sågs f. ö. i Byggmästarens senaste skolnummer.

23. Från Långbrodals folkskola, där väggmålningar utförts av skolans elever. Foto: Hernried.





Egon Møller-Nielsen: Mosaikgolv av kalksten i Enske Lærverk. Arkitekt: Tore Axén och Per Persson.

Det aktuella intresset för färg i den yttre miljön, färgsättningshysterin är väl mer adekvat, är ett nyska särdraget fenomen, som tagit sig de vidlyftigaste uttryck i såväl Stockholms förorter som i landskommunerna. Att måla hus och måla på hus är renting enastående (bild 28 är ett trevligt exempel på vad man förr kunde hitta på i den vägen). Och förelsen låter sig mycket väl förklara som en reaktion mot 30-talets vitgrå purism. Det minskade materialvalet efter materialkriserna har även ökat färgens användning. Vidare har färgen fått en nästan principiellt ny roll som variationsmöjlighet i en alltmer

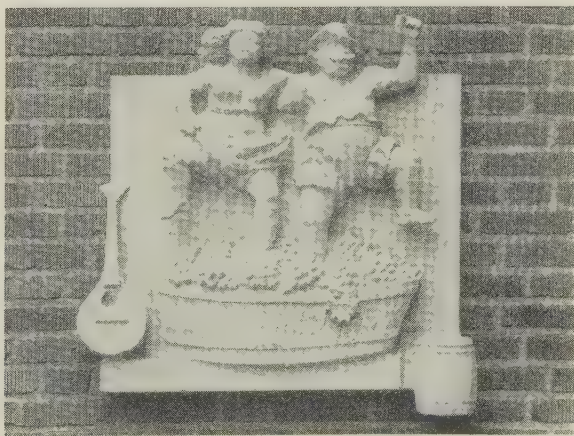
Dagmar Starcke: Mosaik av hårdbränt tegel. Dessa mosaiker har utförts i Köpenhamns stads rådhus för barnrika familjer. Arkitekt: prof. Ivar Hansen. Foto: Aage Petersen.



25. Arne Jones: Modell i full skala till skulptur för bostadsområde («Rum utan filial»). Ej utförd. Foto: Hernried.

standardiserad byggnadsproduktion, såsom inom 40-talets bostadsproduktion. Men tillämpningarna i denna nya situation har inte bara varit otillfredsställande — hela tendensen förefaller för närvarande oroande. Färgsättning är en sak. Men en allmänt utbredd missuppfattning av färgen som arkitektonisk faktor och ett därav följande missbruk av färg som ett slags arkitektonisk kosmetik är en helt annan sak. Att dessutom använda kalkfärg på puts i permanent sammanhang, som så ofta skett, är ur teknisk synpunkt naivt. De bildexempel som här illustrera »exteriörmåleriet» är sådana som ifrån isolerade synpunkter

27. Stig Blomberg: Vintrampare. AB Gunnar Fredrikssons skulpturförmedling. Den konstnärliga utsmyckningen utväljes och levereras till bygget på samma sätt som kylskåp, badkar etc. och muras in bredvid porten eller i trapphuset. Foto: Sundahl.





28. Bostadshus i Andeer, Schweiz. Väggarne är helt dekorerade med en slags sgraffitoteknik.

äga konstnärliga förtjänster. Värre är ju de talrika yttringar av samma företeelse, som utförts helt utan talang. Det vore meningslöst att här visa sådana exempel och ofta också poänglöst i svart-vitt.

Hela denna böjelse för bilden, ornamentet och färgen har av den avvisande kritiken oftast sammanfattats som en arkitektens 40-talism. Men man bör inte bortse ifrån, att dessa yttringar, skenbart besläktade, rymmer mycket disparata beståndsdelar. Krumelurerna och pastischmakeriet å ena sidan och konkretisternas iögonfallande experiment å andra sidan är yttringar som utgå ifrån fundamentalt olika uppfattningar. I själva verket är ju dagens konkreta konst direkt besläktad med 30-talsarkitektens inspirationskällor och har likaså samma dragning till socialt förankrade uppgifter. Men under denna seconda primavera har resultaten varit yttligare och mer i egentlig mening ytmässiga. Den teoretiska integrationen har ännu så länge varit svårare att förverkliga i vår nationella miljö.

Vi kan få en enkel illustration till detta genom att för omväxlings skull jämföra ett par möbler. Rietvelds stol från år 1919 är en av de märkligare pjäserna i den nya möbelkonstens historia. Den är utformad under direkt inflytande av de Stijls neoplasticism (en del möbler i Mondrians sista New York-ateljé—primitivare än den berömda Paris-ateljén—var ännu gjorda på likartat sätt) och var en föregångare till 20-talets konstruktivistiska möbeltyper liksom den med sina synliga förbindningar förebådade

29. Erik och Tore Ahlsén: Fasaddetalj från Arsta centrum.

Georg Varhelyi: Hotell Malmén. Medhjälpare vid fasadutformningen: konstnär Bengt Arkö.

Erik och Tore Ahlsén: Bostadshus i Sickla.

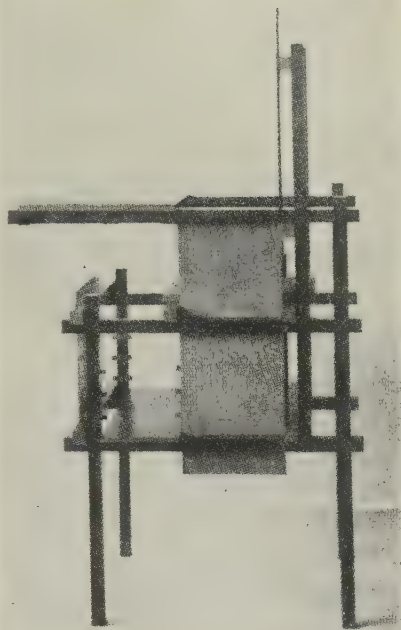
Ancker, Gate och Lindegren: Bostadshus i Svedmyra. Medhjälpare: konstnär Lage Lindell.

na dagars »knock-down»-möbler av mer organisk
taltning. Men det väsentliga är att detta före-
l inte upptagit den konstnärliga tanken i form av
en slags dekor utan i själva verket utgör en tre-
dimensionell konkretion av denna! Betrakta vi se-
Olle Bonniérs byrå av idag så är det här fråga om en
hållbar lek med samma formvärld. Avsikten har
i detta fall inte varit allvarigare än så, men om
man skulle vilja roa sig med att placera in den i ett
vecklingssammanhang med vår kunskap om den
are utvecklingen, skulle man tvingas att placera
den före Rietvelds stol. Men det verkar ju litet miss-
akt. Det är det också.

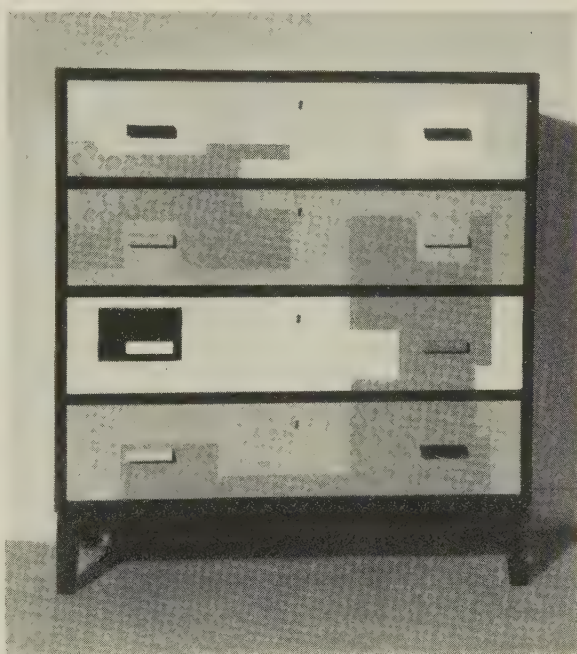
Om man betraktar de fasadexperiment som gjorts
igen i samarbete med olika konstnärer, så blir
en snart på det klara med den begränsning, som
ligger i ytmässigheten och den i grunden endast
mentala karaktären. Det är dessutom ibland inte
frågan om ett förstärkande och förtydligande av
arkitekturen utan ett negerande eller upphävande
den arkitektoniska formen. Kastar vi en blick till-
baka på en äldre bildkonstinfluerad fasadutformning
Hendriks klassiska Café de Unie) från 1925 (bild 13),
ser vi, att detta exempel innebär en mycket mer
avgångande integration av bildelementet och arkitek-
turen. Men nöjer sig nu dagens konkreta konstnärer
med den ytmässiga dekorationen? Är det verkligen
en överensstämmelse med det hela? Nej, det vore ju endast en
formal meningslöshet i moderniserad form. Det lig-
ger i självfallet utvecklingsmöjligheter i den konkreta
arkitekturen som jag trots frågeställningen är väl med-
veten om. Men den enda logiska slutpunkten för
denna utveckling är nu liksom tidigare — arkitektur.
En ren arkitektur. Och där ligger dilemmat i
den praktiska tillämpningen av denna bildkonstform.

*

Den nyaste bildkonstens strävan bort från staffli-
eriet och andra traditionella former av objekts-
framställning har således bl. a. inneburit att konstnärerna mer
och mer börjat intressera sig för att få sina verk
integrerade i anslutning till arkitektur eller att direkt
beställa för arkitektur. Man har velat få till stånd
ett intimare samarbete med arkitekterna, men den
vis livliga debatten kring detta har tyvärr både
de arkitekter och fria konstnärer blottat missupp-
fattningar och en förbluffande brist på känsla för
den moderna arkitekturens innehåll, möjligheter och
betydelse. Att hamna i ett uppspjälkat arkitekturskapande
medverkan av bl. a. »estetiska experter» (det
är ju ett tidstypiskt drag), skulle innebära en
slags dualism, lika olycklig som den svårutrotliga
skillnaden mellan »teknik» och »konst», som 1800-
talet gav oss i arv. Det är klart att arkitekturen
behövs för alla slags konstnärer.
Men när man talar om samarbete mellan arkitekter och
fria konstnärer bör man komma ihåg, att det gestalt-
ningsarbete som arkitekten och t. ex. målaren utför
är av väsentligen olika art. »Arkitekten är en konst-
när som skapar en verklighet, målaren konsumerar
den arkitektoniska verkligheten och omdiktade den» uttryckte Egon Møl-
ler-Nielsen vid ett tillfälle saken. Det arkitektoniska
skapandet eller det konstnärliga skapandet överhuvud-



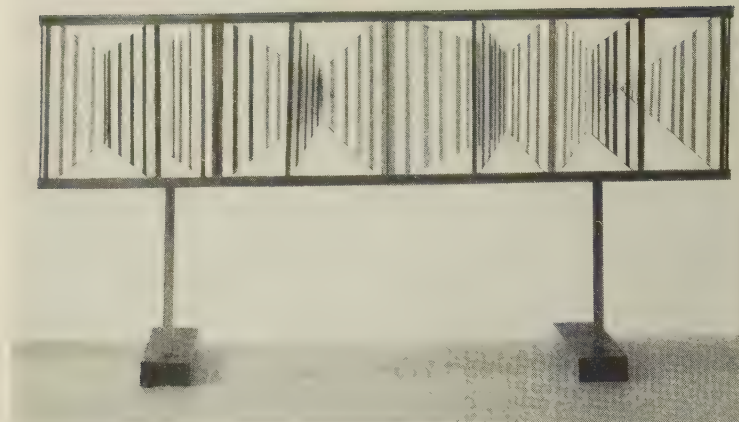
30. Rietveld: Stol, 1919.



31. Olle Bonniér: Byrå. Utställd på Samlaren, 1951. Foto: Lennart Olsson.

taget är därtill en individuell process, man kom-
mer aldrig förbi detta faktum ens i vårt teamwork-
präglade samhälle, och bauhausvisionen om lagar-
betet når i verkligheten aldrig längre än till en kvan-
titativ arbetsmetodik.

Även om nya perspektiv kan öppna sig för den frie
konstnären inom arkitekturens ram, är hans ställ-
ning inom vårt samhälle ganska prekär. Det kan inte
heller vara på annat sätt och det gives intet annat



32. John Wipp: Modell till dekoration i biograffoajé, 1950. Elevarbete i dekorativ målning vid Konstfackskolan. All utbildning på detta område bör endast grunda sig på måleriets elementa. Det är glädjande att notera den yngsta målargenerationens frihet från vår äldre tradition. Å andra sidan innebär det en annan fara om dagens mode blir doktrin. Foto: Wahlberg.

än provisoriska lösningar, då vårt konstliv huvudsakligen utgör en syntetisk produkt, uppbyggd på en vidlyftig merkantil organisation. Konstpropagandan bedrivs med beskäftighet och perfekt merkantil teknik med slogans och alla finesser. Konstskolor producerar konstnärer på löpande band. Samtidigt förutsättes allt fler understödsformer och kraven på statligt mecenatskap blir alltmer högljudda. Hela konstlivet vilar på en konstruerad uppbyggnad vars totala sammanbrott en gång man får hoppas på — för konstens skull.

Den i fjol nytillträdande skulpturprofessorn vid Konsthögskolan uttalade vid ett tillfälle det önskemålet att man snarast borde återgå till den gamla regeln att låta två procent av byggnadskostnaden för en officiell byggnad gå till konstnärlig utsmyckning. Denna slags mentalitet är ju ur trång skrämmässig synpunkt förklarlig, men det utgör inte lösningen till någonting som helst annat än ett sysselsättningsproblem. Det praktiska resultatet blir endast beställningar i efterhand av representativa konstverk, ett par »ordnar på frackbröstet», och vi kommer att få se ytterligare varianter, må vara i modernare form, av »Nordens Diana» eller »Eros väcker den sovande naturen» som i tävlingen om konstnärlig utsmyck-

ning av kanslihusannexets gård helt nyligen. Detta sysslande med konstproduktionen i former som för länge sedan överlevt sig själva förefaller inte angeläget. Konsten får inte vara ett självändamål utan måste vara naturligt funktionell och behovsbetingad i den vida mening som levande konst varit i alla tider. Nu finns det självfallet konstformer som behöver stöd för att över huvud taget kunna överleva på musealt sätt. Det är en sak för sig. Men att i någon större utsträckning betrakta den aktuella konsten som ett subventionsobjekt är meningslöst. Konsten är ett organiskt fenomen och det är lika gott att med ens låta den levande konsten söka sina egna vägar i samhället med risk för det hopplösa men med hopp om det oanade.

Den frie konstnären har en mycket stor uppgift i samhället och det är generellt uttryckt att ge de estetiska formuleringarna av realiteterna och att upptäcka nya emotionella sammanhang mellan människan och omvärlden — en värld som är allt snabbare föränderlig. Ser man på uppgiften på detta sätt finner man att de traditionella formerna för själva konstnärskapet också förändras eller upphöra att gälla. Men uppgifterna vidgas.



33. Le Corbusier: Väggmålning i Pavillon Suisse, Cité Universitaire, Paris.

NÅGRA EXEMPEL PÅ DEKORATIV UTSMYCKNING UTFÖRD UNDER SENARE ÅR



Nilsson: Stuckreliefer i Gubbängens folkskola. Arkitekter Nilsson och Zimdahl. Foto Höder.

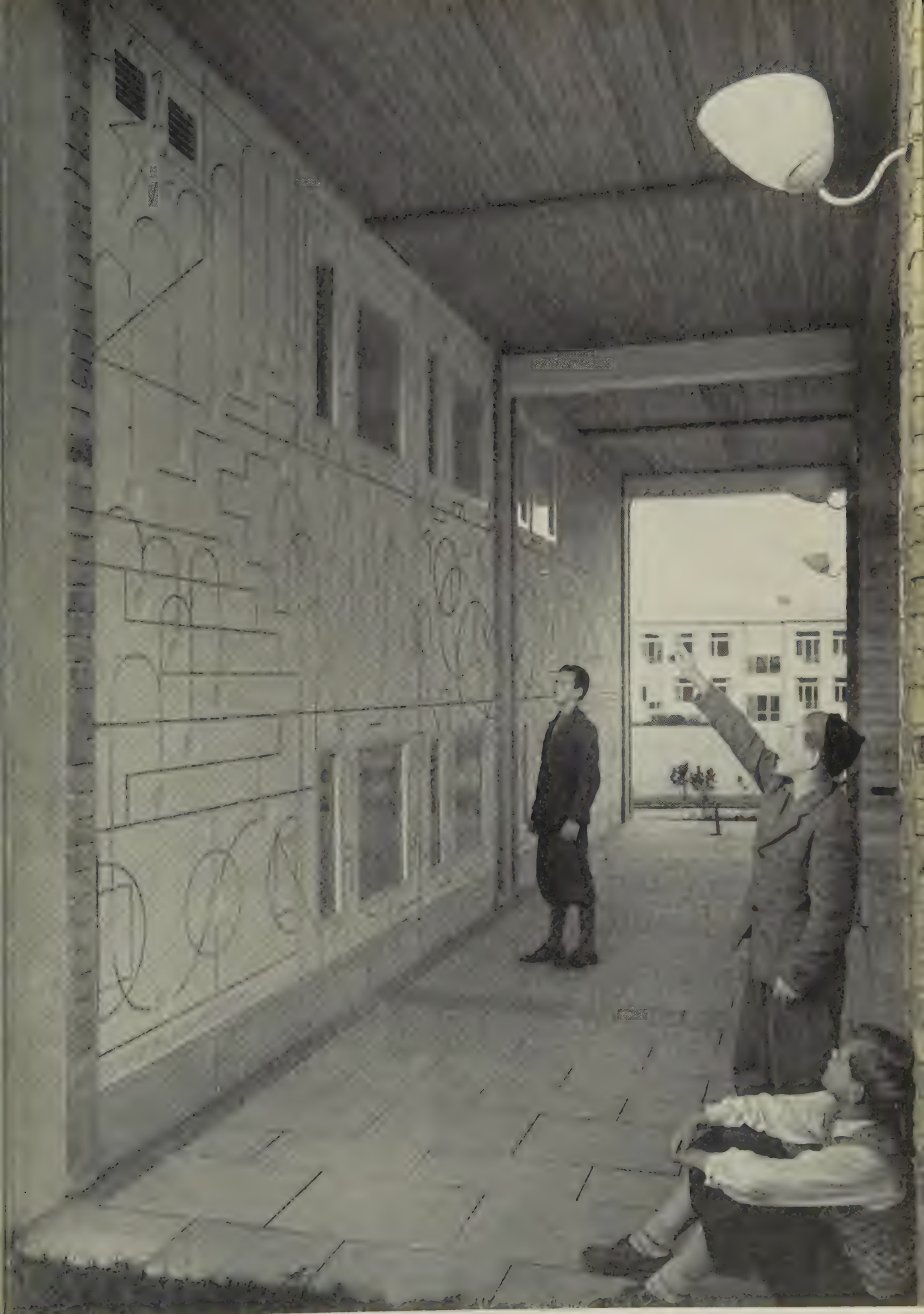


Nils Nilsson: «Lek och allvar», fresk i Skanskvärns folkskola. Arkitekt: Paul Hedqvist Foto Höder

Randi I Trapphusmålning i stadshus, Hägersten. Foto: Höder. Arkitekter: Ancker, Gate och Lindegren



På motsstående sida Arne Jones »Sagan om den bort-för-på-bollen». Puss-ning Värlö lärverk. Arkitekt: Åke E. Månst. Foto: Månst.



Pierre Olofsson: Mosaiker vid entréer till bostadshus i Västertorp. Arkitekter: Ancker, Gate och Lindegren. Foto: Sundahl.



Sven Erixson: Fresk i Huddinge kommunalhus. Detalj. Foto Höder.

Olle Bonniér: Kakelmosaiker i restaurangkök på Solliden, Skansen. Under utförande. Arkitekt: Artur Schmalen-
lee. Foto: Sundahl.



Osken Erixson: Fresk i Huddinge kommunalhus. Arkitekt: Sture Frölen.
Foto: Höder.





Otte Sköld: »Vindens saga». Mosaik i Västertorps folkskola. Arkitekt: Stig Åkermark. Foto: Konstrevy.



Egon Møller-Nielsen: Række av emailjerad plåt i Avesta läroverk. Arkitekt: H. Zimdahl.



ra Nilsson: Fresk i Västertorps folkskola. Foto: Höder.

NÅGRA UTLÄNDSKA EXEMPEL



ger Jorn, Carl-Henning Pedersen m. fl.: Kollektivutsmalning i Konstakademiets arkitekters weekendhytta, Bergnerød.

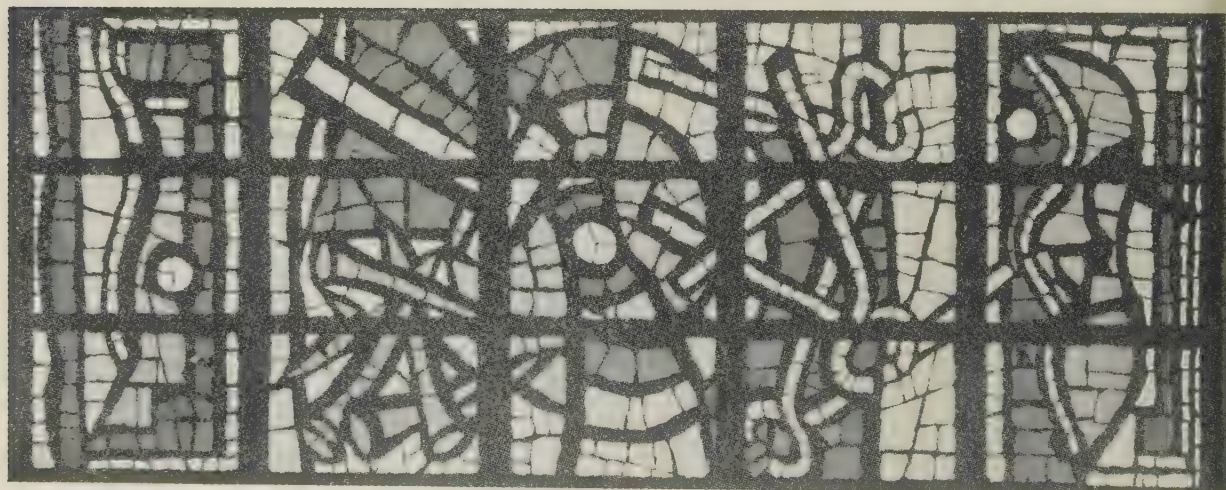


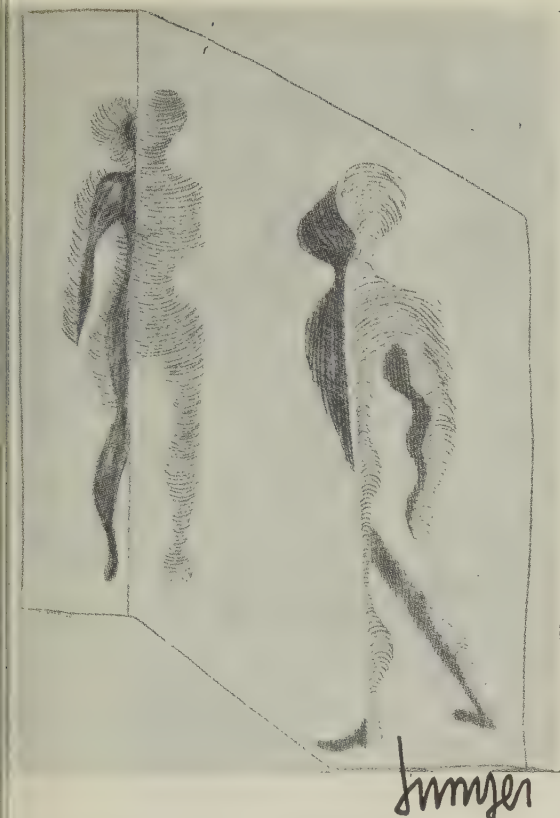
Portinari: Exteriördekoration av keramikplattor till den helige Franciskus kyrka i Pampuhla. Arkitekt: Oscar Niemeyer.



Jean Bazaine: Mosaik för kyrka i Audincourt.

Fernand Léger: Skiss till glasfönster för kyrka i Audincourt.





Joan Junyer

Född i Barcelona, 1904; fadern en stor konstsamlare framför allt av romansk konst; Mallorcas danser och rena byggnadskonst; Paris under 30-talet, England, Cuba och de sista åren i USA.

Utställningar i Europa och Amerika

Scenbilder för baletter i Spanien, England och USA.

Utställningar i Konstakademien, Stockholm, hösten 1951 och i Konstmuseet, Göteborg, våren 1952.

DK 74/75 Junyer

Det har sagts att samspelet mellan ljus och färg särskilt utmärkande drag i målningar av Matisse och Picasso.

Detta gäller i än hög grad om Junyers måleri där ljus och skugga samt färg och rörelse äro integrerade delar i framförallt de skulpturala målningarna. Man förstår att det är via sitt intresse och sitt arbete för danskonsten och scenkonsten, där man ju arbetar tredimensionellt, som Junyer har kommit fram till sitt måleri i tre dimensioner.

Han arbetar med ljus och färg samt genom relief, utskärningar eller oregelbundenhet i ytans struktur och har i sitt skulpturala måleri helt frigjort sig från begränsningen av en ram. Dessa målningar lever med ett på samma gång diskret och intensivt liv som är fascinerande. De skifta ansikte beroende på hur ljuset faller på dem och varifrån man betraktar dem och ge därigenom åskådaren mer spänning och öfverförf till fantasien än en vanlig »frontal» målning, som bör ses på ett visst avstånd och i en viss benämning.

Färgvalet, som vanligen går i pastellernas tecken, kan plötsligen bryta ut i ett starkt färgackord för att poängtera en viss rörelse eller ett dynamiskt stiluttryck, blir aldrig påträngande. Men Junyer är inte beroende av färgerna för att till åskådaren för-

medla rörelsen och livet i målningarna — även i svart-vitt fångas man av intensiteten.

Junyers orubbliga tro på att genom intimt samarbete med arkitekter verkligen kunna införliva sina väggmålningar med själva byggnaderna är av stimulerande intresse för oss, särskilt nu när muralmåleri i olika former återigen blivit så aktuellt. Det är mer än sant som han säger att man inte rätt och slätt kan förstora en tavla till en väggmålning, utan måste från början komponera in den i byggnaden — målningen måste bli en integrerande del av själva byggnaden. Men det fordras oerhört mycket av arkitekten och konstnären för att man skall nå detta mål. Junyer har dock ett par lyckade försök bakom sig.

Utmärkande för Junyers måleri — som jag uppfattar det — är en lugn ödmjukhet med ett drag av mystik på botten och en djupt intensiv känsla för samspelet mellan ljus och skugga, färg och rörelse kombinerat med ett envist, nästan vetenskapligt sökande efter nya vägar. I sitt frimodiga och samtidigt behärskade nyskapande spränger han de konventionella gränserna för att nå sitt mål — ett dynamiskt levande måleri i ordets vidare bemärkelse, ett måleri som ger uttryck för den tid vi lever i.

Hillevi Svedberg

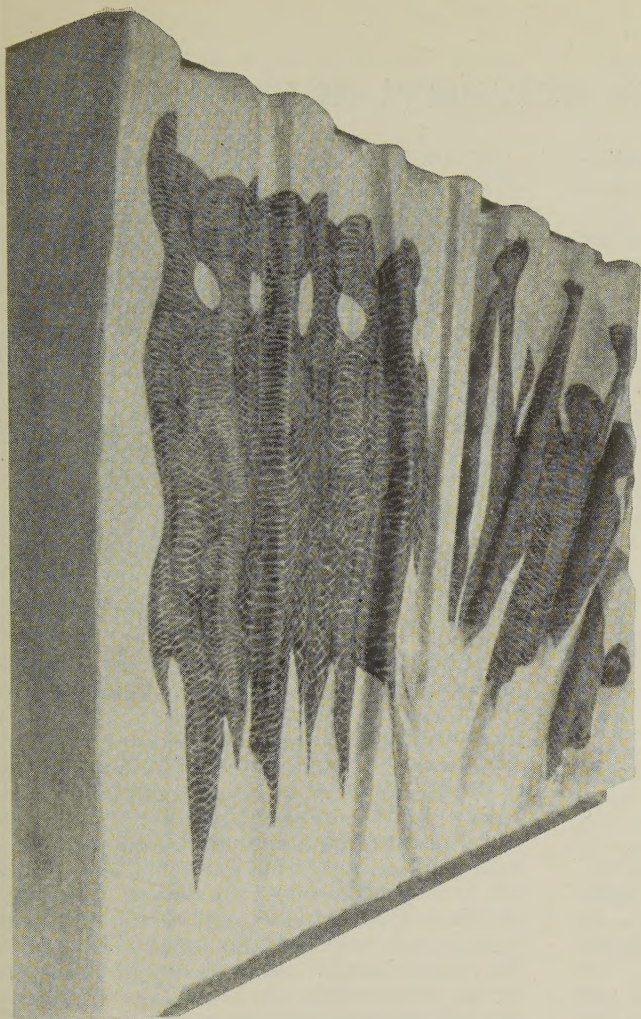


M. S. S. Foto. H. S. S. S. S.

Öppen spis i villabyggnad av arkitekt Herrey

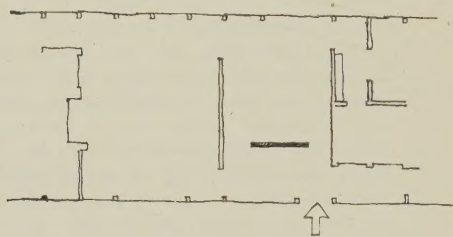
I samband med moderniseringen av en äldre villa nedrevs en vägg för att ett större vardagsrum skulle erhållas. Härigenom blev skorstensstocken med den öppna spisen fristående. Den måste även utökas något för att kunna innefatta en del rörledningar, varför en av Junyers uppgifter var att få den att verka mindre tjock och massiv.





Muralmålning i villa av arkitekt E. Stone

En väggskiva, vars ena sida utgöres av Jun-yers muralmålning, fungerar som ett välkommen och en inbjudan till att cirkulera. De vågade linjerna äro inbäddade i väggen, som för övrigt är vit och slät. Denna vithet återkommer i målningens vita bakgrund, på vilken figurerna teckna sig i grått, blått och terracotta med gula och ljusgrå linjer.



Junyer yttrade att han skulle vilja säga några ord om sina verk och om sig själv för att på så sätt besvara de frågor, som oftast ställts till honom.

Anledningen till att han givit sina målningar volym och skulptural form, sade han vara ett försök att bryta ut målningen ur ramen och ingjuta form i verket.

Frågor som ställts honom många gånger: »När började Ni?», »Vad har påverkat Er?», »Hur upptäckte Ni denna möjlighet?» etc. besvarade Junyer med den förklaringen att han växt upp bland målningar i romansk stil och polykroma skulpturer i familjens samlingar i Katalonien och att detta kan ha utövat ett tidigt inflytande.

Han konstaterade också att i mitten på trettioalet, när han levde i Paris, diskussionerna och frågeställningarna i stor utsträckning rörde sig om ämnet »Varthän går måleriet?», »Vad skall komma härnäst?» osv. Han påverkades själv av dessa frågor och sökte finna sin egen lösning.

Han började sin produktion av tredimensionella målningar vid ankomsten till USA 1941. Det tog några år innan han kände att han började nå dit han önskade komma och ytterligare några år för att vidare utveckla idéerna om integration av ljus, form och färg.

Det är mitt mål, sade han, att ge målningen en kropp. Med andra ord: *Att skapa nytt rum för målarkonsten*. Den avdelningen av utställningen, som visar hans verk med dansmotiv, är den som för den stora allmänheten är lättast att förstå, därför att alla har sett balett och sålunda kan uppfatta hur en del av hans idéer kan fungera. Flertalet arkitekter har också, genom arten av sin verksamhet, fattat hans strävan efter integrering av målning och arkitektur.

Å andra sidan, sade han, har en del människor haft en känsla av att när målarkonsten begagnar sig av den tredimensionella formen så upphör målningarna att vara tavlor. Emellertid har målarkonsten vid flera tillfällen genom tiderna begagnat denna form alltifrån grottväggarnas oregelbundenheter och fram till renässansens kupolform.

SKÖLD: Konstnären har rätt att välja sina egna uttrycksmedel. Tillvägagångssättet för konstverkets utförande är av mindre betydelse än konstverkets innehåll. Om konstnären är en god konstnär spelar hans medel ingen roll.

CHAPMAN: Trots att Junyer begagnar den tredimensionella formen i sin målning, har han nått betydligt längre än tidigare experiment i den riktningen. I den romanska kyrkostilens absider följer målningen väggens kurva. I renässansens kupoler är målarkonsten underkastad de konkava formernas krav. Junyers konst är oberoende men dock integrerad med formen och den arkitektoniska strukturen.

ASPLUND: Man kan diskutera ursprunget av stafflitavlor. Var det av konstnärliga skäl eller rent praktiska? En privat idé är att stafflimåleriet, som först blev allmänt använt från renässansen, eventuellt berodde på den ökade rörligheten hos den tidens högreståndspersoner, vilka var de största konstkonsumenterna. Dessa skulle i så fall vid flyttningar skära ned sina på väggarna i sitt hem uppspända dukar och spänna upp dem på ramar för att med möbler och husgeråd kunna medföra sin invanda miljö till en ny plats.

SILOW: Troligen är så knappast fallet utan i stället torde ursprunget till stafflimåleriet vara altarskåpen, som började i Nederländerna. Även här torde motiveringen vara av mer praktisk natur än av något annat skäl.

EN OKÄND påpekade den möjlighet som ifrågasattes av en av kritikerna, att Junyers konst skulle kunna leda till en renässans av jugendstilen, genom hans intresse för en integrering av formen med färg och arkitektur.

JUNYER förklarade att jugendstilen kommer honom att känna sig obehaglig till mods och att han betraktar den som en *blandning*, inte som en integrering. Personligen föredrar han *formens renhet* och *känslans disciplin*.

EN OKÄND påpekade ett yttrande av en annan kritiker rörande den katalanska konsten och en jämförelse mellan Junyer och Gaudi. Kände sig Junyer besläktad med barockens konst?

JUNYER framhöll att det mesta av barockens konst för honom var osmältbart. Av de jämförelser som gjorts mellan hans konst och andra former av tredimensionell målning ansåg han sig känna starkare samhörighet med egyptier och syrier.

HINDS: Man har presenterat för oss bakgrunden till Junyers målarkonst och det har konstaterats att hans konst är förbunden med någon speciell historisk period så skulle det vara den egyptiska. Vi ha talat om de tidiga väggmålningarna och om de första målningarna på duk. De flesta av oss ha enats om att Junyers konst är olika och denna egenskap gör den speciellt intressant. Vi har inte närmare gått in på var denna olikhet består. Enligt min mening är det framförallt det tidselement som rymts i målningarna. För Junyers målningar utgör tidselementet ett speciellt behov, då han är beroende av betraktarens rörelse omkring eller förbi målningarna. Han uppnår önskad verkan genom att begagna sig av hålrum, utbuktningar och hörn i sina målningar, alltså sammans konstruktioner som fordrar rörelse för att kunna uppskattas. Jag har en känsla av att detta tidselement är av största vikt för vår uppskattning av konsten med tanke på utformningen av vårt dagliga liv. Den konst som har förmågan att ge oss ett intryck av konstnärens skapelse enbart i en förbigående blick under våra dagliga rutingörörelser i hemmet, eller som på ett museum kan fånga och leda betraktaren från hans första blick och till det ögonblick då han flyttar sig till nästa föremål, måste anses speciellt givande.

Vad beträffar frågan om samarbete mellan målaren eller skulptören och arkitekten så undrar jag om verkligt samarbete mellan dessa konstnärer är möjligt. Jag har ett intryck av att ett konstverk alltid påverkar betraktaren i en bestämd riktning. Det kan verka stötande, roande eller estetiskt tilltalande eller till och med väcka ens känsla för mänsklig förståelse. I varje fall upprepas ofta detta intryck i olika verk av samma konstnär, förmodligen därför att han är tvungen att uttrycka just detta. Om detta är sant, skulle då inte arkitekten kunna utnyttja dessa känslouttryck genom att placera konstverken på sådana ställen i byggnaden, där han önskar framkalla en speciell känslöstämning? I detta avseende är arkitekten samordnaren, inte samarbetaren.

EN ARKITEKTSTUDERANDE framhöll Junyers speciella intresse för integrering av målarkonsten i arkitekturen. Han visste att Junyer var intresserad härav men ville veta hur han skulle vilja åskådliggöra denna idé på ett mera konkret sätt.

JUNYER konstaterade att han ville betrakta en målning inte som upphängd på väggen för att fylla ett tomrum utan som en integrerande del av byggnaden. Den skall vara en väggdekoration avsedd inte att hängas på utan att *införlivas* i den arkitektoniska strukturen.

EN OKÄND ifrågasatte om inte målningar sådana som Junyers, vilka ibland kan förvända perspektivet av ett verkligt hörn, kunde verka förvirrande på arkitekter synintryck och på hans utformning av rummet.

KESSON: Är arkitektens uppgift att vara en tre- dimensionell ram åt ett permanent konstinkränk? Går det att lösa en bostad så att man med denna ramför- stning och stelt förstenade innekonsstmiljö kan få både Jönsson, Jönsson och Svensson att trivas? Om det är Jönsson att han flyttar, vad händer då? — Jag så svårt att föreställa mig att man åtminstone i vårt hem kan finna en sådan lösning annat än i utomordent- ligen exklusiva undantagsfall. Man kan inte undgå att draga till sig eller med ungdom-lökarna eller andra från växt- eller liknande områden hämtade idéer, som står för stelnade monument, främmande för lek och mänsk- ligen vilja att möblera om. Våra bostadsvanor har visser- ligen i allmänhet knappt lämnat Hötorgsstadiet än, gar- ten och ständsmässighet genomsyrar våra stabila vanor. Behöver en neutral ram till att fritt få öva oss i att leva så vi trivs och det på tusen olika sätt. Jag kan till- ligen tänka mig Junyers idé genomförd i vissa monumentala eller officiella byggnader där livet är mer eller mindre fixerat som i en kyrka och där man inte har lust att helt plötsligt vräka ut allt och börja om från början.

Jag undrar om det är möjligt med grupparbete mel- lan fyra fria viljor: konstnären, arkitekten, konstruk- tören och byggherren. Jag tror för min del att det är möjligt så som vårt samhälle är beskaffat och som vi lever är. Var finna fyra så ödmjuka och hängivna individer att huset växer fram som en produkt av en laganda? Det skulle förresten förutsätta att åt- minstone de tre, konstnären, arkitekten och konstruk- tören, genom att gnuggas med en mängd gemensamma upplevelser så småningom fann sin integrationsform. En laganda fick då slåss mot fjärde viljan som är Jönssons, Jönssons och Anderssons uppfattning. Om hela samhället var uppbyggt efter principen solidaritet och kollektivt ansvar i kollektiv samverkan, är det möjligt att det skulle gå.

Många arkitekter har en utpräglad känsla för material och för materialets självskrivna form och uttrycksmedel. Man på den punkten skulle åtskilligt skära sig mellan en arkitekt och Junyers uppfattning om material, arkitektur och måleri synes det mig.

På ett kollektiv i Israel diskuterade jag förresten möj- ligheten i ett sådant samhälle med en ung målare, som hade gjort flera års studier i Mexico för att gå upp i ge- mensamhetsarbetet i ett kollektiv. Han menade för tre år sedan, att han skulle få det mycket svårt som målare, om han inte finge vara den egoist han var och känna vad jag kan förstå jämbördig med Rembrandt.

Det måste till slut vara en upplevelse att få se Junyers konst i sin finaste uttrycksform: dansande kroppar. Men man måste även vara Junyer oändligt tacksam för att han promenerat ur tavelgarnityret och vill något annat. I offentliga eller liknande byggnader finner vi nu dagligen platta målerier med eller utan ram uppslängda i ett främ- mande rum. Rummet kan vara vackert liksom tavlan, men de känner ej varandra det bittersta — det verkar ibland som de inte ens blivit presenterade för varandra innan de definitivt blivit tvingade in i ett till synes hopp- löst äktenskap.

JUNYER förklarade att syftet är samarbete med arkitekten, att utföra ett verk gemensamt, inte att mot- arbeta varandra. En förutsättning vore givetvis full- ständig enighet och ömsesidig förståelse, ävensom per- sonligt *oberoende* i det individuella arbetets utförande.

ASPLUND: Frågan är om vårt samhälle med nu- varande arbetsmetoder och produktionssystem för bygg- nader och fri konst lämpar sig för en verklig integration mellan dessa. Även om det finns goda förutsättningar för ömsesidig förståelse mellan representanterna för vår tids konst och arkitektur ligger den stora svårigheten i att överbrygga svalet mellan dessa fackmän och kunden- byggherren-publiken.

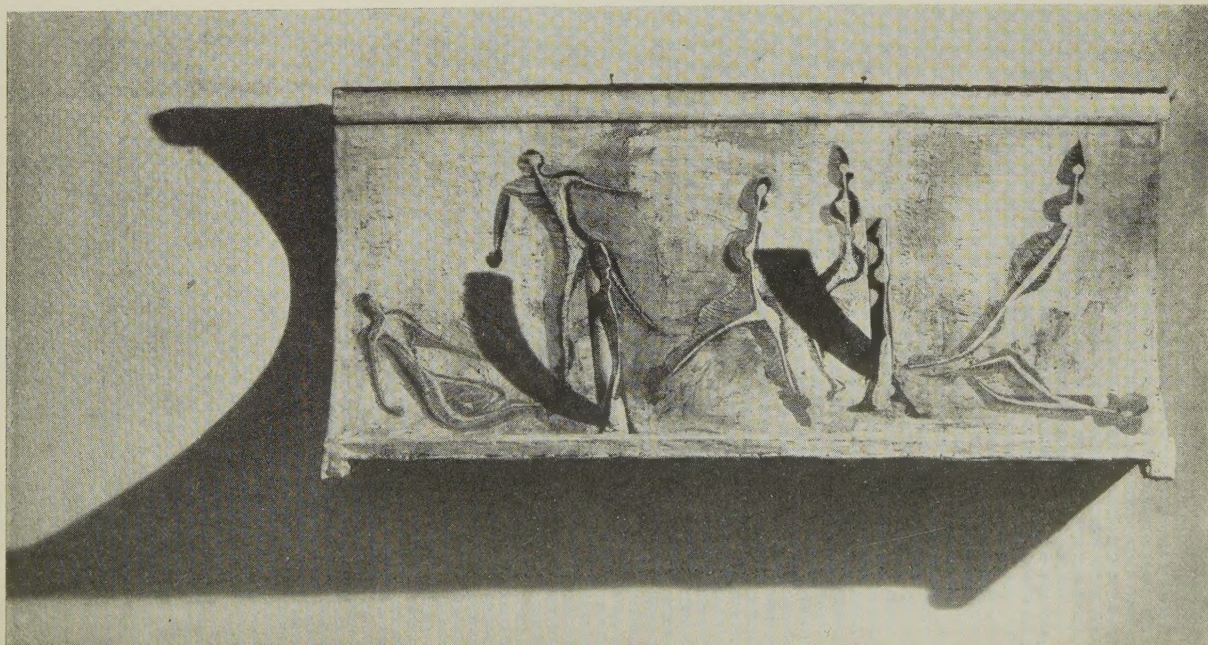
EN KONSTSTUDERANDE ifrågasatte om det inte vore bättre att ha en enda individ med utbildning både i arkitektur och konst, liksom på renässansens tid, för att uppnå större enighet. Han hade fått den uppfattningen att Junyer vore arkitekt och skulptör likaväl som målare.

JUNYER svarade att detta var ett misstag som hade publicerats i en av tidningarna. Han påstod att han varken var arkitekt eller skulptör, han var målare och trots att han utnyttjar den tredimensionella formen i en del av sina tavlor och vill göra målningar till integrerande delar av arkitektoniska strukturer, önskar han icke att hans verksamhet skall betraktas som intrång på andra yr- ken. Han är snarast en motståndare till renässansen så- tillvida att han anser att den tidens tre- eller fyrfaldiga yrkesutbildning inte alls lämpar sig för våra dagars för- hållanden.

Han bad också få understryka att målarkonstens med- verkan i det arkitektoniska skapandet enligt hans me- ning skall vara *sammanfattande*. Det är inte en fråga om utfyllning. Han är motståndare till dekorativ konst i ornamentala bemärkelse.

Det konstruktiva samarbetet mellan målarkonst och arkitektur för att med form, färg och ljus göra byggnaden till en helhet, gör målarens uppgift till något mera än att bara fylla väggar. Han vill få sin medverkan att framstå som en *levande medverkan, lika levande och lika nödvändig som ingenjörens, snickarens osv.*

Foto:
Sundahl.



EN DRICKSFONTÄN

Samarbete mellan Joan Junyer,
målare och Hans Asplund, arkitekt.

DK 74

Vid ett besök på Gustavsbergfabriken fick Joan lära känna och experimentera med den nya emaljfärgsten som Egon Møller-Nielsen arbetat med. Han blev fascinerad av möjligheterna i fråga om färgernas lyskraft, variation i matta och blanka ytor och av lasur- och pastosa tekniker. Junyer är mycket intresserad av samarbete med arkitekter. Han frågade han författaren, om vi tillsammans skulle utarbeta ett större nyttoföremål, där emaljfärgstekniken kunde användas.

Arbetsmetoden var sålunda den bakvända: vi sökte en form, som skulle lösas med givna material och en visuell uttrycksform i varje fall från målarens sida.

Den hållbara emaljfärgen ledde oss till något förenat utomhusbruk; målarens vandringar i Stockholm gjorde att vi ville göra någon gatumöbel. Arkitektens förslag om en fontän blev båda överens om, dels därför att nuvarande fontäner för utomhusbruk äro otillfredsställande i flera avseenden och dels därför att det var ett lämpligt föremål att utarbeta på Gustavsbergfabriken med hänsyn till dess produktion.

Då målaren helst ville arbeta på dubbelkrökta ytor och på att undvika kräva dyrbara pressverktyg, som först kunna användas vid stora tillverkningsserier, beslöt vi att försöka oss med kasserade badkar. Detta var en begränsning av formmöjligheterna, som gjorde utarbetandet lättare. Tekniken skulle bli utskärning av vissa partier av badkar, vilka sedan skulle färgsättas till en helhet. Denna skulle sedan bemälas med emalj och förses med nödvändiga installationer.

Arbetet gick till på så sätt, att vi tillverkade badkar i 1:5 av blyplåt, varefter vi i modell studerade olika utskärningar, som gav två skålar på olika höjd över marken: en för vuxna och en för barn. Vi kom till en i princip symmetrisk ställning, som användes som kompositionell ryggrad. Om denna gjordes smärre variationer, därför att badkaren inte använde symmetriaxeln inte är fullt symmetriska sammanhang, därför att målaren inte ville bli alltför hårt symmetriskt bunden.

Sedan formen slutgiltigt utarbetats och bestämts av arkitekten började målaren sina studier av ytans behandling ur en kompositionell synpunkt.

Då målaren var färdig med detta utkast, satte arkitekten en kritisk granskning över det mjuka sammanhang. Arkitekten tyckte att måleriet hade blivit alltför mycket applikation på en redan utarbetad form, som visserligen kommit genom ett fifty-fiftysamarbete. Arkitekten skulle vilja att målaren hade uttryckt sina måleriska intentioner i ett tidigare stadium för att dessa härigenom bättre skulle tillgodas genom och integreras i den skulpturala formen.

Målaren svarade med följande: samarbete är beroende av harmonierande idéer och i detta speciella fall kände arkitekten sig väl till målarens arbeten, varigenom båda tillsammans söka en form, som bildade ett lämpligt underlag för målning. Vidare hade några av arkitektens förslag bidragit till målarens måleriska konceptionen, som målaren hela tiden haft i tankarna och som i flera fall fick ändras och modifieras under arbetets gång. Som ett exempel nämnde målaren, att han undvikande för kraftiga färgkontraster, för att dessa inte skulle strida mot helhetens skulpturala form.

Målarens sammanfattning blev att om intet samarbete hade varit från första början, skulle resultatet blivit två sakligt och ett relativt löst sammanhang, men genom samarbetet i en helhet erhållits. Strukturella idéer påverkade den visuella utformningen och tvärtom.

Dricksfontänen är nu under utförande på Gustavsbergfabriken genom vänligt tillmötesgående av ingenjör W. W.

Hans Asplund

Modell. Foto: Sundahl.
Fasader i skala 1:100.

